الدكتور عبد القادر فيدوح

شعرية القص



المحتوى

تمهيد:

لقد كان النقد العربي الحديث منصبا على نظرية الشعر، ولم تحظ السردية بالعمق نفسه من الممارسة التطبيقية على الرغم من الجهود الكبيرة المبذولة لاحتضان البعد النظري لأصول الخطاب السردي، وهو ماجعل وجهة اختيارنا تندمج مع الرؤية السيميائية في تفكيك الخطاب السردي وضرورة استكشاف أدوات اجرائية تستفيد من تطور وجهات النظر النقدية، دون أن تقع في حكم القيمة، ذلك أن اتخاذ النموذج كمعيار لابد وأن يفضي إلى التزام محدد برؤية معينة، غير أن اتخاذه بماهو اجراء تأملي بوسعه أن يفتح آفاقا للفهم، يتولد من سياق الحوار بين القارئ والنص دون أن يمتلك تحديدات نظرية مسبقة تجر صاحبها إلى التبعية المفرطة في حدودها الضيقة.

ان راهن النقد العربي الحديث - في مسعاه التكويني نحو تشكيل رؤية تحليلية على الدوام - من شأنه أن يوجه التجربة النظرية نحو استثمار أفق النقد الجديد، حيث تغدو النظرية "دلالة" للكشف والتأمل، دون أن تكتفي بتصويب التوجه المعرفي لأساليبيها نحو أحادية المنهج، وإنما تحاول أن تندمج بوعي تفكيكي مع آفاق التجريب المتواصل مع كل ما من شأنه أن يشكل خلية متجددة للفكر الحداثي الذي ما انفك يساير تصوراتنا، ومعارفنا، وسلوكاتنا.

ولذلك فقد اتخذ مسلكنا النقدي - ضمن هذه المحاولة في فك شفرات القص الجزائري - أبعادا تحليلية متباينة، بخاصة ونحن نقف على ظاهرة أدبية لم تلق نصيبها الأوفر من البحث والتطبيق، وحينئذ تبيّن لنا أن استكشاف امكانات المنهج في قراءة القصة الجزائرية ليس مجرد اختيار، وإنما هو استقصاء للمستوى الدلالي العميق، واستقراء اللغة في عمليات أسلوبية يقف التأمل التحليلي إزاءها موقف "التلقي الرائي" الذي يعيد خلق النص بما تمتلكه القراءة من خبرات جمالية وفنية، ذلك ان حوارية النص لم تعد توجه أشعاعاتها الدلالية نحو مراكز معينة في النصوص، وإنما هي استجابة تأملية يمليها التوقع بوصفه تجربة للفهم. وتستدعي مثل هذه التوقعات تجربة القراءة في إثارة النصوص وفك رموزها، وتحريكها، وتفجير كثافتها الابداعية " أي شعريتها".

خلافا لما ساد عبر التاريخ لبنية العقل التي ظلت تبحث في "لذة المقول"، فإن مغامرة العقل التواصلي المعاصر تبحث في "لذة التشكيل" من خلال المدركات المادية، اعتمادا على التجربة السائدة لراهن القيم المعرفية التي أولت اهتماما بالغا بالمرجعية الشكلية ضمن إطار الانساق التعبيرية والبحث عن كيفية تواعد هذه الأشكال وكيف يمتلك بعضها هذا التأثير السحري دون غيرها؟ وسؤالنا في هذا الشأن لايبتعد كثيرا عن هذا التصور، إذ كيف نفهم نظاما سرديا متداخلا؟ وهل تعني الساردية باستجابة المتلقي أم باستثارة نظام النص المبهم؟. إن القراءة بوصفها رسالة حرة تكون قد فتحت مجالا أوسع لعملية التقبل التي ترى:"بأن التجربة الجمالية للقصص تتمثل في خلق الأوهام ونسفها، وفي الوقت نفسه تكوين إشكال من المعنى وتبديدها، وإذ يبدأ القارئ من لحظات عدم التحديد أو الغموض فإنه في الوقت نفسه يمارس استقباله الابداعي ويعيش واقعا نصيا لايتطابق أبدا مع معنى معين بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغيير"(1)، غير أن المعنى لايتطابق دائما مع الاستقبال، وهو ما يدعو إلى خرق التوقعات لاحداث متغيرات في بنية العلاقات وإعادة انتاجها، وهو التحول الذي أحدثته نظرية القراءة، على اعتبار أن التدفق السردي يحتمل قراءات وتأويلات تشتمل على صيغ متعددة في الرؤى، لكن دون أن تبقى هذه الرؤى استيهاما انطباعيا، وإنما تصل إلى حد الاستقراء الاستبطاني الذي يبحث في كيفيات تشكيل الأثر الجمالي عبر إثارة استجابات معينة لأقضية النص.

---

1 - ينظر كارلهاينز ستيرل: قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول ع 2 م 12 سنة 1993.

لقد جاءت هذه الدراسة لتسهم - مع من يعنيهم أمر الأدب الجزائري - في استكشاف بعض ملامح النص الأدبي في أداة منهجيته التي ظلت حبيسة الحدود الإقليمية، في نفقها المظلم، دون أن تستفيد من المقاربات النقدية القائمة على الافتراضات الضمنية للفاعلية السردية، على اعتبار أن فهم هذه المقاربات يعني استنباط الوسائل المنهجية. وربما كانت هذه النصوص المطروحة على بساط هذه الصفحات تلتقي مع الحقل نفسه الذي تصب فيه الهموم المشتركة حيثما تفيض القريحة الابداعية في الوطن العربي عبر مستويات الأجناس الأدبية المختلفة.

وقد دعتنا بعض التجارب القصصية إلى تأمل فعل الرؤية الكشفية، وامعان النظر في سماتها الجوهرية التي تعكس - في أغلب الأحيان - بنية المجتمع الذي تنتمي إليه، وخصائصه المعرفية والتأملية، وهي دعوة إلى عبور الذات من خلال رؤية الفنان التي لم تنحصر في أبعاد ايديولوجية، بل هي تحاول مجاوزة ذلك إلى عتبة المطلق، وتخطيه إلى اختلاف التصور وتعدد الطروحات.

ولعل ذلك ما يشكل قفزة رائدة انتقلت بالتأمل القصصي من حدود السرد الضيقة إلى أفق تلقّيها، لتلقى على عاتق القارئ مسؤولية التقبل في تفكيك شفراته، وتمييزها، وإعادة حقن النص، بوصفه (أي المتلقي) طرفا فاعلا في انتاجيته.

وإذا كان الابداع يتصل بكيان اللغة فإن فعل القراءة يرتبط بكينونة اللغة، ومعنى ذلك أن تحليل الرؤية الابداعية للفنان هو جزء من حركية تأملية لا متناهية، تستدعي تصورا شاملا للمناهج التحليلية والتفسيرية، وتقنية نقدية في خصوصيتها التأويلية.

فالنص ليس كل من يطفو على السطح ولكنه ما ينبت في العمق أيضا، وبذلك فإن التحليل التأويلي لشعرية القص لايقارب البنى والمستويات من منظورها الدلالي وحسب، وإنما في مستوى العلاقات التي تقيمها الشفرات والرموز الاشارية، ولذلك فقد ظلت الشعرية تبحث في النظام السردي وإيقاعيته، ومواجهة ذلك بالحس التقبلي الذي يجدد قدرته على الفهم بتلقي العمل الفني في رؤيته الشمولية، وهنا لاتشكل القراءة المقابل الجسدي لفعل التلقي وإنما هي تحفز الرؤية على إظهار التجنين الباطني للأمر وأنساقه الجمالية.

وتبقى الإشكالية المطروحة: هل تجد - مثل - هذه النماذج القصصية فعالية تحولات حركية المجتمع الجزائري بين: الواقع والمتخيل / الراهن والمرتقب / السائد والرمزي؟.

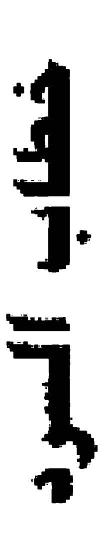
إن التمازج الذي تقوم عليه شبكة العلاقات في مختلف هذه النصوص يكرس الشكل الرمزي في منظور مرتكزه الحداثي ليقول بلغة هاجسة ومتوترة طبيعة الرؤية الجديدة واسقاطاتها بأساليب تبحث عن تكامل صياغتها، عاكسة بذلك بنية الوعي المشتتة، كان باعثها الأساسي احتضان رؤية مستقبلية لحلم متعدد يطلع من شرايين الانسان الجزائري ويفجر فيه قيمه الخالدة.

ولعله الأمر الذي جعل البنية السردية في مختلف القصص الواردة في هذه الدراسة هي بنية حلم تبحث عن خلاص انساني كبير انطلاقا من "تنين" عمار بلحسن المندمجة في خصائص المجتمع وتصوراته إلى الفيض الصوفي الذي تحمله لغة جمال فوغالي في "حبارة" المرتبطة بتفجير العلاقات الداخلية للفرد الجزائري، مرورا بالحدود المتاخمة في أيقونة "قهوة" لعمان يزلي التي استطاعت أن ترتقب مستقبلها وهي تشتغل في فضاء من الوعي الباطن الممزوج برؤى وتأملات شاردة أقهت الذات حد التخمة حتى ظلت تشكل محور الفعل ورد الفعل، ووصولا إلى قهر الخوف في "دانيا حلم الجزائر" لحمد دحو التي جاءت لتبعث الحياة بميلاد متجدد عبر الفضاء المنشود لحرية التقبل.

وكان على القراءة أن تتعامل مع هذا التنوع الرؤيوي بما ينسجم مع التأمل التأويلي لتوليد لغة النص بتنوع القراءات ضمن التساؤل: كيف يتناص الناص مع النص؟، وأين تكمن مقدرة الشكل على تحريك القارئ؟ ومتى يتدخل الناص ومتى يصمت؟ ثم من يتكلم في النص؟ كل هذه الأسئلة تبحث لها عن أفق في الخيال والوعي والذاكرة، في علاقات غيابية وحضورية دالة ومعبرة.

عبد القادر فيدوح

المنامة (البحرين): 28 / 2 / 1996



القسم الأول

بنية السرد

النص في تأسيسه واتوجاده ليس مجرد قطعة من وجدان وحسب ولكنه تركيبة لغوية تخضع في بنيتها الاستبطانية - ضمن ما تقتنصه ذائقتنا وما يمتاحه استقراؤنا - إلى مستويات عديدة تحيل على فضاءات وعلائق تدخل في بناء ونسيج من الاحتمالات والرموز تظل ترفض الظهور.

والواقع أن النص قبل أن يكون متصورا ذهنيا أو معطى جماليا، لغيا فهو دون ريب ذلك الفيض الدلالي، اللغوي بكل محمولاته العاطفية، وشحناته البينية يتأتى على شكل تصور ما، وفق ما تمليه مخيلة المبدع وذاكرته..... ويكون بمثابة البدايات الأولية لنواته البدنية. وهذا التشكل يضع في حسبانه اعتبارات

سلوكية وحضارية، ونفسية ومعايير مجتمعاتية ولسانية. فالمؤلف يخضع لاختيارات تبررها امكانات سوسيولوجية ومنطقية تعكس مقدرة الانسان الفعلية عبر مواقفه ومعاناته وقوة الفعل لديه وفاعليته، ولعل الوعي الحداثي في سعيه المثيث لمقاربة هذه الفاعلية الإبداعية وفق مبادئ تحليلية - تفكيكية وتأويلية يحاول خلق صيغة نقدية تلامس تخوم النص واقاصيه، وفضاءاته لافتكاك المعنى الاستسراري الضبيبي. ولاشك في أن السؤال الملّح هو كيف يمكن التواصل بين منظومة خطابية وذات متلقية؟ وفق أي منهج وأية مقروئية نبحر في كوامن النص لاقتناص معانيه وبغية استكناه ملامحه الرؤيوية، وأبعاده الدلالية؟ كيف يمكن لجملة من التراكيب والدلالات أن تلتحم في شكل عبارات ذات مدلولات ومعان؟ وأسئلة أخرى تحرك هاجس التساؤل لدينا لاندعي الأجوبة الفورية ازاءها وإنما هو مشروع سؤال يجرنا إلى محاولة الاقتراب من شذرات النص قصد الالمام ببعض خفاياه ومكنوناته.

لقد سعت الدلالية دوما إلى إنجاز تساؤلاتها حول الآليات المتحكمة بفضاءات السرد، وكيفية اشتغالها في حدود معطيات لسانية وبنيوية تعتزم على فض الخطاب السردي وشبكة تعالقاته " أي تكشف عن تنظيمه، فإنها تمكن في نفس الوقت من ابراز كيف أن السرد مجرد مجموعة من الجمل وكيف يمكن ترتيب العدد

الهائل من العناصر التي تدخل في تأليفه"(1) تخضع بدورها إلى سلسلة من التعقيدات والفراغات والالتواءات تشكل نسيج الحبكة أو نواتها مما أفضى إلى تعدد مستويات التحليل السردي بتعدد مراحل النص ومستوياته وطبقاته، ولذلك يفترض التحليل السردي بحسب "شميدت" تواجد مستويين نصيين وهما البنية العميقة والبنية السطحية، وهذه مسلمة لسانية يعود تبنيها إلى سوسير في ثنائياته الشهيرة "لغة / كلام"، "دال / مدلول" بحيث يكون المستوى السطحي من جمل وتراكيب وفواصل.... مؤشرا يحيل على المستوى الباطني بوصفه مدلولا ينتظر أن ينتج دلالة ما وفي هذا الشأن يصر شميدت "أن كل نص جيد الصياغة يستمد تماسكه الدلالي من وجود" بنية عميقة" منطقية – دلالية تعمل كبنية دلالية كبرى للنص"(2) وقد أكد هذا الأخير على البنية العميقة باعتبارها النواة التي تحدد الفضاء النصي ودروب المعنى بحيث تتموقع حولها جميع الافتراضات والتخمينات التي يوظفها التحليل ليمتاح المعنى الضمني الكامن وراء متاهات وعمليات دلالية كما تمثل منطقة تمركز لأبعاد نصية متفاوتة يحاول المحلل تحويلها إلى مراكز عبور بعد فك رموزها، ذلك أن "بنية النص العميقة تمركز نية المؤلف في

---

1 – رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد "طرائق تحليل السرد الأدبي" منشورات اتحاد كتاب المغرب 1992، ص 12.

2 – س. ج. شميدت دراسة علمية للسردية الأدبية، العرب والفكر العالمي، ع 9، ص 75.

منطقة محددة من عالم المعنى الخاص بجماعة لغوية"(1) كما يمكن وصفها بـ "النظام الموضوعي المضمر في النص " أو اعتبارها كذلك سلسلة من"المركبات الدلالية أو السيميائية" بحسب شميدت الذي يؤكد على تمركز النواة، وتجذرها في نقطة معينة، ويصر على ملاحقتها كونها الخلية الرحمية التي تمتص مختلف الأنوية الثانوية، وتستقطب المتتاليات التي تنتج عنها عناصر دلالية وايمائية تسهم في بلورة وتكوين البنية الاستبطانية وهي تخضع لفرضيات تنمو تدريجيا داخل مكونات هذه البنية، وظيفتها اختزال المعطيات التي يختزنها النص. ولكي يصل التحليل السردي إلى مبتغاه يقترح الباحث جملة من المفاهيم الافتراضية والاستنتاجية أهمها تدعيم الأفعال المعروضة من خلال النص وفق استنباط كشفي يعمل على تتبع أنواعها، ونياتها، وغاياتها بالإضافة إلى تأكيده على مصاحبة العامل السيكولوجي ليس من حيث ارتباطه بمكبوت الأنا في دعاية وهمية، وإنما بوصفه حامل مكبوتات لغوية في الطاقة الرمزية التي تكمن فيها الرغبة المتواصلة مع الآخرين ولعل هذا ما يعرف لديه بـ "النية في الابلاغ" بغية وصل الأثر بالمتلقي. أما العامل السوسيولوجي والايديولوجي فهما مجرد منظورات تساعد في بلورة المركبات الدلالية واستطلاع أفق البنية العميقة.

---

1 - المرجع السابق، ص 75.

ان توليد المعنى واعتصاره لابد أن يخضع لاعتبارات جمالية وذوقية إضافة إلى الادراك الواسع المصحوب بالتخمين التأويلي ومصاحبة البعد الاشتقاقي للأثر. إلا أن آليات التحليل تعمل وفق تقنيات وقوانين، وسلسلة من الأنظمة لايمكن تجاهلها "فكل نص أدبي هو بمثابة النظام أي أن الأجزاء المكونة للنص الأدبي لاتقوم على علاقات اعتباطية، وانما على علاقات ضرورية"(1) ومن ثمة كان اللجوء إلى تقنيات تحليلية محددة ضرورة تفرضها أنظمة ومقومات النص في تعالقاته الخاضعة بدورها لأسلوب منطقي محكم تسيره ميكانيزمات داخلية يفترض أن تباغت توقعات المرسل إليه كما يفترض أيضا أن يباغتها بدوره بايجاد حلقة تواصلية بين الخطوط العريضة للنص وأبعاده النصية اللامتناهية. وهذا ما يجعل مختلف المفاهيم الافتراضية التي تعمل على تفكيك الخطاب السردي وإعادة تركيبه، ومعرفة مضامينه الخفية والكشف عن مكوناته الدلالية تدور حول الخلية الرحمية التي يتشكل في باطنها المعنى الجوهري وفي هذا الشأن يقترح تودوروف تقديم الحبكة في شكل عصارة أو خلاصة ومواجهة كل فعل مميز بقضية تحدد نواياه، ووظائفه مع تحديد العلاقة بين القضايا نفسها وفق مبادئ الزمان والمكان والمنطق، وفي السياق نفسه يركز تودوروف على تحديد العناصر المتواترة في النص وبالتالي ضبط النوى الموضوعية". والتأكيد على أن العلاقة

---

1 - فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت، ص 257.

البنيانية المنظمة القائمة بين هذه القوى تؤدي إلى بنية النص العميقة(1) والولوج إلى مستوياته الأكثر عمقا في عملية حفر مستمر وفض شبكة تعالقاته الداخلية بغية استجلاء مضامينه المستترة وإضاءة معناه الخفي.

آلية القص

يمكن تصور القصة على أنها وصف أو رصد لأحداث واقعية ضمن سياق اجتماعي زمني معين، ينقل لنا حياة فئة عمالية تصارع يم الصحراء اللافح وتقاوم دخان الأنابيب البترولية ومعاناتها داخل بيوت قصديرية لاتقي حر الصيف ولا قر الشتاء مقابل ما يتمتع به الأجانب من معسكرات مجهزة ومكيفة، واستغلالهم لثرواتنا وتوريط بعض المسؤلين واغرائهم بكل ما تشتهيه الرغائب المتعية من ملاذ الحياة في التشهي بالنساء والنبيذ والدولارات. يحوم وسط هذا الواقع المؤلم صرخات وخربشات فنان يحاول رفع المعاناة أو تخفيفها، ومحاولة توعية العمال بالتعاون مع النقابيين لكشف أوراق العملاء غير أن محاولاتهم هذه تنتهي بالفشل القدري أمام اتساع أطماع الخونة.
ان رؤية كهذه تهدم كثيرا من الجوانب الفنية، والصيغ الجمالية والرؤى الاستشرافية التي يتمتع بها هذا النسيج الهائل من

---

1 – ينظر ش. ع. شميدت، دراسة علمية للسردية الأدبية، المرجع السابق، ص 80.

الصور والمواقف والمؤشرات الفنية في قصة التنين للقاص الجزائري عمار بلحسن، ويحيل الشلال المتدفق من الرموز والدلالات والمتشكل من المعاني والأصداء البعيدة الموحية بتحولات وتغايرات، والهاجسة بظروف ومعطيات. فالقصة تحاول أن تسرح لغتها، والنص ميدان لاختبارات وتأملات وارصادات وارئة ومحتملة.

الاسراف المزمن في الوصف دلالة على المشهدية الدموية والمظلمة المعبرة عن كوامن القلب الداكنة، واللون الكبريتي، والنزيف المستمر والالم الحاد هي مؤشرات على دمار الانسان وواقعه المعيش وعدم تمكنه من الانتصار.

القصة تبدأ من حيث تنتهي باللانهاية أو النهاية المفتوحة، وترغب في طرح البديل لكنها تظل بنوراما لتجسيد الدراما القدرية أو المصير المحتوم لمدن وانسان العالم المتخلف. كما تصور جانبا من انحدار القيم الانسانية في زمننا الداجي - العاق وتحول الانسان إلى آلة للضياع لايشبع جوعها إلا الموت ولاتتخمها إلا المجازر والاغتيالات.

القصة إذن مشروع حلم، انها رصد لواقع لايتغير لكنه يحمل نبوءات التحول من خلال استطلاع الشخصية "الفنان" افق المستقبل حيث يصبح واقعا قابلا للتحول ومعدا للانفجار، ومرشحا للثورة، ومهيأ للاستتباب.

ابجدية القصة لاتراهن على الفعل بقدر ما تراهن على الرغبة في الفعل إنها كومة من الرغائب المتشظية. إلا أنها تتوسل الخطاب الثوري غير المباشر أو غير المعلن عنه لكنها تصطدم بالانسان - الغول في بسط نفوذه وسلطانه.

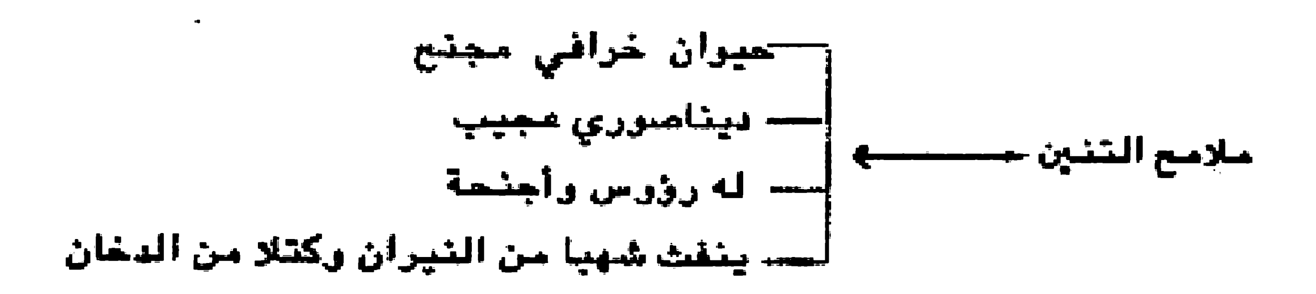
فضاءات القص

ملامح التنين (هذا المساء جحيمي.... تلك المساءات التي تشبه يوم القيامة) ص / 34.

يفتتح السارد هذا المقطع على مشهد جحيمي جهنمي فضيع تتقاطع فيه شظايا نارية، وألوان خرافية، وأصداء آدمية تتوازى وتتنامى كأنما تمخر عباب البحر في هيجان ليلي بائس وتتشكل في فضاءات ملحمية أسطورية ترغب في أن تعكس واقع الصراع البشري المرير والأزلي في صورته الكونية ضد قوى الشر والجبروت المتمثلة في ملامح التنين رمز الشرور والاستبداد القهري، وقوى التخلف والانحدار والسقوط، وتقف في مواجهته كومة من المخلوقات البشرية تحاول بكل قواها فك الحصار ومقاومة شبح هذا الحيوان الاخطبوطي القادم من فيافي وصحاري بعيدة. ومنذ اللحظة الأولى يشركنا السارد في تصور لوحة بانورامية مظلمة ذات مساءات حالكة تغلفها زوابع الرمل والغبار في توهجها الذي يجمع عجائن عجيبة من المخلوقات في "هذا

الغبار الفوسفوري المائل إلى الحمرة الذي يستوعب الفضاء الواسع" ليعلن أن الفضاء المكاني هو صحراء قاحلة تضج بأمواج بشرية تصارع أرخبيل الزمن في معترك الصمت الصحراوي الثقيل.

إضافة إلى ذلك يضمن السارد هذا المشهد تيمات معجمية "بلاد العطش القمرية القاحلة..... عروق وهضبات مالحة وفيافي شاسعة" تحمل طاقات ايحائية ورمزية توحي بدلالات النفي والحرمان والجدب وكل معاني الجوع والظمأ والبؤس ودلالات الالم والعطش. وهذه التيمات لاتبرز أهميتها بماهي فضاءات لمجريات الحدث وحسب، ولكنها أيضا مؤشرات على دلالة المكان المفتوح لفضاء مدلهم بحيث يتوغل بنا السارد إلى قلب الصحراء وعمق العتمة أين نجد "العجينة العجيبة من المخلوقات البشرية" ترتطم بعملاق وحشي يزرع الموت والرعب والوباء في نفوس أخيار الناس من الذين يسقون الأرض بعرق جبينهم، ويكدون بفتلات عضلاتهم أمام رعب القهر والجبروت المتمثلة في ملامح التنين:



هذه ملامح مخيفة تربك الحس وتشل النظر، وتبعث على الضيق والاختناق ولكنها توحي بمدى ما يسود العالم من وحشية لاتدرك، وفضاعة لاتحتمل إذ من أين للانسان أن يأتي بقوة مضادة لمواجهة هذا الهول؟ الجسد بكل قواه في ممارسة قمعية تختزل النضال الانساني في:

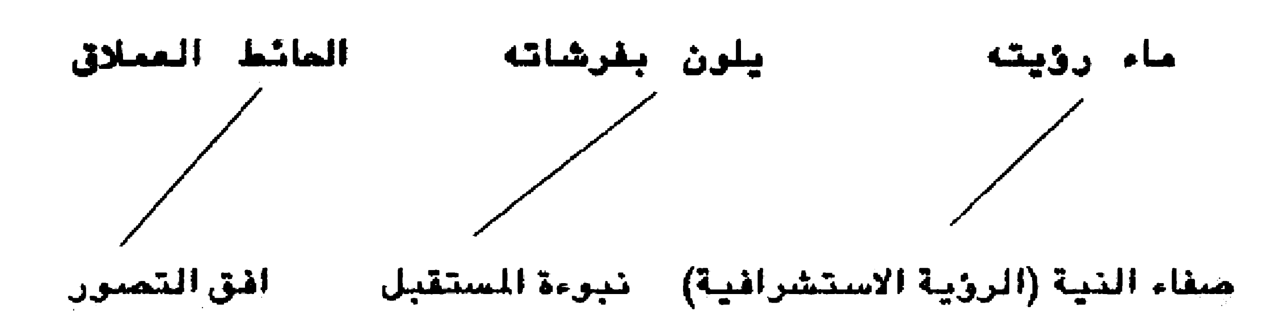
- شظايا من الأجساد المطوطة المعضلة
- أحجام آدمية مغبرة وكبريتية
- رجال يقاومون حيوانا خرافيا

ومع ذلك فهم واقفون استمرارا لمسيرة الانسان في كفاحه ضد كل أشكال الابتزاز والتسليط غير المشروع.

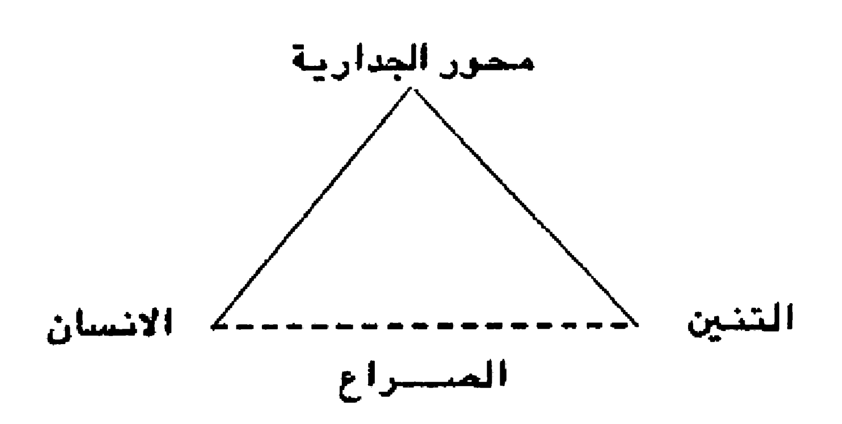
كل ذلك كان من وحي القاعدة البترولية المنتصبة في يم صحراء غارقة في صمتها المتصلب، وشمسها اللافحة و"صحا لارتيست" يتشظى برغائبه ويطمح في مسيرة كبرى نحو الشمس، كان يقود معركة الجميع، ويحمل في قلبه آلامهم في فضاء لايرحم بفعل توهج الرمال وزوبعة الغاز الممزوج بدخان الأنابيب. شيء واحد كان يستيقظ بمخيلته على الدوام هو أن يوحي للناس بما يوحي له. انه يحمل نبوءات الزمن القادم لكن ذاكرته تخونه في ضبط مؤشرات هذه النبوءة الآتية برياح عاتية، ومساءات مزمجرة، لايعرف حدود امتداداتها ولا امتداد حيزها اللامتناهي.

ان الفنان نبي عصره ولذلك كانت جدارية "محا" تستلهم ألوانها من غمائم الفضاء الرمادي واديم الصحراء الفوسفوري وزمجرات غبارها المحمر وعباب رمالها الفحمية. كانت الجحيم المنتظر في حشد القيامة التي لابد منها ولايمكن استخلاص هذه البنيات والمعاني الكامنة والمدلولات الضمنية إلا مما تحمله من قرائن "ذلك أن القرائن تستلزم نشاطا تفسيريا لفك رموزها، فعلى القارئ أن يتعلم كيفية التعرف على الطبائع والأجواء بينما تقدم له الخبرات معرفة جاهزة" خاصة إذا تعلق الأمر بتأملات وحدوس يفترض أن نمتاح منها المعنى الضمني، أو نفتك منه بعض أسراره، ومن ضمن القرائن التي يحتمل أن تكون محملة بطاقة دلالية مختزنة:

كان يفتش عن ماء رؤيته وهو يلون بفرشاته سطح الحائط العملاق.



فالفنان يدرك بالحدس ويسقط تخميناته، وخيالاته على الواقع المنتظر. وفي انتظار أن يتحقق ذلك تظل الحاجة إلى البحث والتأمل غريزة فنية يستطلع من خلالها فضاءات الزمن الآتي، ويستقرئ غيبيات المقبل، ولذلك يتخذ "محا" من جداريته أفقا لمستقبل مضبب تمتزج فيه الرؤية بالتأويل، والأسطورة بالواقع، والحكمة بالدجل، حيث يدرك بتأملاته الشاردة معاني آفاق كانت ضبابية، وأبعادا لم تكن واضحة، لكن الخطوط استقامت الآن وبزغت الفكرة لامعة تداعب مخيلته ولعل الصورة تتضح أكثر وتتجلى في الخطاطة التالية:



تحولات التنين (اشعل سيجاره..... في سموات مضرجة بدماء الغسق لمناطق قمرية) ص 36.

في هذا النسيج تتجمع بعض التيمات وتتظافر بعض المشاهد مشكلة فضاء دلاليا يعلن عن تحولات تطرا على الجدارية

بحيث تتحد القوى الشريرة في: "عينان مشتعلتان بضوء الدم" في مهرجان جحيمي. ولعل نقطة التحول الكبرى التي تنطلق منها جميع مستويات التحول الأخرى هي كون هذا التنين لن يكون برأس واحد بل بسبعة رؤوس اختبوطية سامة تتفرع عن الرأس الأم فتنفث نيرانها وتبتلع كل ما فوق الأرض وما في باطنها. لكن الرؤيا ما تزال ضبابية وتجسيد ملامح هذا الحيوان المجهول والغامض في صورتها النهائية يحتاج إلى قوة خيالية خارقة ولذلك يوظف السارد الطقس الأسطوري المصحوب بعوالمه السحرية وألوانه الخرافية ليساعد الفنان على ضبط رؤيته الداخلية وربطها بالنعوت المذهلة لهذا الحيوان:

- عينان مشتعلتان بضوء الدم
- لن يكون هناك رأس واحدة
- سأرسمه بسبعة رؤوس
- رأس كبير تتفرع عنه ستة رؤوس أخرى

هكذا تتجلى هوية التنين الذي يكف عن كونه حيوانا خرافيا ليدرك القارئ أنه أمام سرطان كوني نتن له جذوره التاريخية في نشر سمومه ووبائه في: "القارات الثلاث" المتخلفة وقد تمثلت شروره في كل أنواع القمع والنهب والاستغلال وسيكشف التحليل عن الدلالة الرمزية لتوظيف القاص لهذه الرؤوس لاحقا.

يحيلنا السارد إلى خصائص الطرف الثاني في الصراع لكنه يبدو أكثر تحديدا أو كأن هذا الصراع هو بين محا والتنين بحيث يكون الأول ممثلا للفئات الانسانية اللافاعلة بينما يكون الثاني مجسدا للقوى الشريرة التدميرية بما لها من مساند صخرية تختبئ خلفها، ومحيط تتكيف وتتاقلم معه، تهيئه وتعده لها أقليات، خدمة لمصالحها ولذلك ظل التنين رابضا بالصحراء يحفر لنفسه وكرا في الرمال. في حين تبدو قناعة الطرف الثاني ساذجة وبريئة تدعمها بتيمات محلية:

- جمعتم الخبزة والمهنة وتلك الحركات واللفات المعبرة عن دفء الصداقة والرفقة.
- كانوا من ذلك العرق البشري الزهواني الذي يملك قلبا متوهجا بالحنين والعمل.
- لم يكونوا من ذلك النوع من الرجال الفئران الذين يبنون علاقاتهم على الاغتيالات.

فالسارد ينفي عن هذه الفئة علامات الشر والظلم والاعتداء، ويسقط عليها كل معاني البراءة والاتحاد والانسجام والتعاطف. وهنا تتضح معالم الصراع وينعتق المعنى من فراغه ليمضي في تطور جدلي يعمل على تعميق الهوة بين الطرفين وينعكس ذلك على جدارية محا "أن تتلون بألوان دموية لجثث أناس مذهولين

لكنهم مقاومون للشرر المندلع من فم التنين" في هذه الحال تحتاج المخيلة إلى فضاءات سحرية وطقوس أسطورية، وأجواء تدعو إلى الدهشة والغرابة، وتسافر بالذاكرة إلى عوالم الخرافة حيث يرتطم الخيالي بالحسي، والماضوي بالاني، والأسطوري بالواقعي. وبالتالي يوظف السارد السياق الذاكراتي حيث تدخل شخصية "المداح" لترحل بالحاضرين إلى تلك العوالم يستلهمون منها فيض أحلامهم، ويستلذون فيها طعم المغامرة بعيدا عن دنياهم اللافحة، وهروبا من مأساة حيواتهم البائسة، ولما كان التفكير البليد صفة مميزة للشعوب المتخلفة فإن حكايات المداح تصل إلى أسماعهم، وتخترق قلوبهم لترسخ في ذاكرتهم ويظلون مشدودين إلى مواضي آبائهم دون خطوة إلى الأمام.

الفرار ومحاولة شق الصمت (أسكت أحبس...... في اتجاه القارات المرفهة الشرهة) ص 47.

تأملات محا وانقذافه داخل أجواء خرافية في حلقة المداح أرقه في دوامة تحولات التنين المستمرة، فهاجس الجدارية مازال يؤرقه يريد أن يجعل منه هاجسا انسانيا " أي تنين سيرسم وبأية جزئيات وخلفيات ووراءات ستتجسد جداريته" أم أن التنين ماهو إلا تجسيد لقدر العالم المتخلف".... كقدر هذا القرن الجريح المثخن بجراح سكاكين وصواريخ وسلاسل داكنة، ودقات ضجيج جزمات العسكر والمجنزرات والدبابات بحيث تبدو كفضاء شامخ ومحتل.

تماما كقارات مشتعلة ومضعضعة بانفجرات وحروب كونية... واغتيالات.... كتلك التي تحدث في جنوب الأرض" ص 43 هكذا يجد محا لارتيست نفسه أمام مدّ كوني واسع فمن أين له الرؤية التي بإمكانها احتواء العالم الأرضي بجراحاته واستغاثاته وصرخاته في صراعه المرير مع قوى الدمار. انه بحاجة إلى قوة غير عادية، عليه أن يرصد الأبعاد واللحظات، ويقتنص الأجواء والمسافات، ويخترع التفاصيل والجزئيات "عليه أن يعمق لغته الدموية" لتجسيد المأساة. انه ينتظر من جداريته أن تقول الشيء الكثير، أن تقول كل شيء، فهناك أشياء وأشياء ليس لها أسماء تحترق تحت الشمس، وتعفن في الوحول، وتتجمد تحت الصقيع تريد أن تفجر مكبوتاتها تماما كأبة آبجدية تحاول أن تمسرح وجودها بلغتها. لكن أبجدية الجدارية هي أبجدية الصمت المحترق في غياهب الصحراء ومحاولة شقه تحتاج إلى نفس حار وقلب مشتعل.

تحولات البطل (في ذلك المساء..... وصحاري متجلطة)

يرتد البطل إلى عالمه الداخلي حيث يرتج هنالك ضحك انثوي، وتشتم رائحة امرأة تداعب شعره، وتدغدغ ذقنه، وهنا يشهد البطل بعض التحولات إذ ينتقل من تأملات جداريته إلى مداعبة الرغبة الجنسية" وتذكر أنه لم ينم مع امرأة منذ شهر

بحاله". " ثم وضع مشروعا مفرحا، سينزل إلى ورقلة ويذهب إلى خدوج" لكن هذا التحول لم يكن مجانيا لأنه يحمل في طياته دلالات النفي، وعلامات الحرمان ويختزل معاناة الانسان في واقع قاس يسرق منه الفرح، ويحول كل أمانيه وأحلامه وطموحاته إلى خيبات متكررة.

الحلم البعيد (وفي ذلك المساء أيضا...... الأرض الإفريقية الغبراء) ص 47.

حوار ساخن بين الشخوص لايؤدي إلا إلى ثرثرات، حيث تدور الأحاديث بينهم حول الشخصيات الأجنبية والعميلة أمثال لافون الفرنسي وقاسم المسؤول السياسي حيث يترك السارد المجال مفتوحا لمناقشات جماعة محا الذين يجمعهم همّ واحد ويوحدهم هاجس مشترك يتمثل في "وحدة العمال والاطارات ومصلحة البلاد" لكن الحلم يترائ لهؤلاء بعيدا تلفه الغمامات والضباب وهم بذلك يمثلون الخلية الصغيرة لمجتمع العالم المتخلف بحيث يتخذ منهم السارد نموذجا يسقط عليه كل مواصفات النقص والضعف والسلبية مما يضاعف لديهم الاحساس بالانتقام من أولئك القراصنة القادمون من وراء البحار. وعبثا كانت الجدارية تمخر دماغ صاحبها.

أبعاد الجدارية (لم يكن عابد..... القرون الماضية والحاضرة والآتية) ص 54.

لقد احتفظ السارد بشخصية عابد لتكون نقطة تحول في السرد ليتسع مجال الحوار الحاد والذي يؤدي إلى فضح شفرات الجدارية، ويكشف عن نوايا "عصابة محا لارتيست" – كما سماها السارد – في توعية العمال، وعن طاحونة التقدم التكنولوجي المزعوم وعن نذالة العملاء في دعم خطط الغرب الزاحف. وتظل الجدارية تلك المرآة العاكسة لكهوف ومغاور هناك بعيدا عن نور الشمس.

لقد استمد محا أبعاد جداريته من رعب الحضارة، وخضوع الانسان على الرغم مما يختزنه من قوة على الصبر والمجالدة "يجب التأكيد على المقاومة واعطاء الانسان، انسان هذه الأرض الثقة مليئة بروح الابداع" وهذا دلالة على مقدرة الكائن البشري مهما حوصر أو ظلم، ذلك أن هنالك قوة داخلية مقاومة ومضادة للقوى التدميرية.

مصادرة الحلم (شهر بلحظاته..... وتلتحق بفيالق ناس تلك القرى الأسطورية) ص 57

يصل الصراع إلى قمته، وتفتضح النوايا الخبيئة، وتسقط الأقنعة لتتجلى ملامح الوجوه وعينها الفائرة والمشتعلة. أشياء كثيرة أراد أن يجسدها محا على جداريته والتي أرادها صورة

لمعاناة الأمم المتخلفة وقهرها ومسيرة شعوبها بغية اثبات حقها في الوجود. لقد كان طموحه متمثلا في أن تضيئ أفكاره أدمغة كالقش وأن تفجر مكبوتات العالم الأخرس والسلبي والمتردد والمتراجع دوما والراكد في صمته وخوفه واستسلامه مع ذلك كان ممثلو هذا العالم يحملون في عيونهم شرارة التحدي "لغة عيون أهالي القرى. شرار كان يفجر شرارات أفواه التنين".

لكم تمنى "محا" أن يعبئ هذا العالم بدمه ويعيد نحته بأظافره، ويعيد تشكيله بقلبه وذاكرته لكنه اصطدم بلغة الآخرين التي تود لو يظل المرء أخرسا إلى الأبد أو تحوله إلى حطام. وهكذا تحرم جماعته من تحقيق مشروع التغيير، وتمنع حتى من مجرد الحلم فالتنين اخطبوط يمد رؤوسه في أقطاب العالم، ويمضي في خناقه ولعل "قاسم أميغو" ممثل العملاء الموعود بجنات من الشقروات هو أحد الأذرع المدببة فقد منع الاجتماع ولم يجابه إلا ببعض الصرخات التي ما تلبث تهدأ.

أسئلة كثيرة تتكور في سماء الصحراء "ماذا يقدح في الأفق؟ وأي وراء يتشكل خلف الجدارية ويتكور عبر تضاريس هذه الفيافي الصحراوية؟" التي رسمها القاص في حسها الدرامي المتفاعل.

لم يبق إلا السؤال في كومة من الضباب، لكن في الجانب الآخر من المشهد كانت الذاكرة تستنشق الماضي، وتكتنز الذكرى، وتعيد رسم فضاءات الاتي علها تنفض مغاليق ذلك الأفق الغامض.

البنية السردية

يقتضي أي شكل من أشكال الابداع نظاما ما يجسد من خلاله رؤياوية المجتمع الذي أبدعه، وخلفياته الحضارية بكل مضامينها التاريخية والوجدانية والميتولوجية التي ينتمي إليها. والقصة كما يرى بعض الملاحظين هي نظام لغوي يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة التي ابتدعتها، حضارتها.

وإذا كانت السردية في مفهومها التقليدي تعني وظيفة يؤديها السارد، ويقوم بها وفق أنظمة لغوية ورمزية فإنها قد اتخذت مفهوما واسعا ومغايرا يتصل بعلاقة السارد - ذات الكثافة الوجدانية والحميمية - بالمسرود له، وبالشخصيات الساردة لتكف عن كونها مجرد "مرسلة" وتمارس فعاليتها خارج المجال النصي من خلال تفاعلية المرسل (المقروء) مع المرسل إليه الذي تصله أصوات الشخصيات الممثلة معبرة عن ذاتها وقلقها، وتناقضها وطبيعة تفكيرها، وطبائعها وذلك ما عبر عنه باختين بالسرد الحواري أو الحوار السردي الذي يتجاوز الحوار المشهدي

إلى الحوار المفتوح والذي يفصح بدوره عن كوامن الشخصيات ومواقفها.

السارد

تبعا لهذه الاعتبارات يبدو أن بنية السرد في "التنين" بنية حكائية تصور شكلا من أشكال الحكي التقليدي بحيث كانت السلطة المطلقة للسارد في تحريك جميع شخصياته وقيادتهم إلى مصائرهم والكشف عن دواخلهم وبخاصة الشخصية المحورية، فقد ظل السارد وسطا مباشرا بين السرد والمسرود له دون أن يترك لشخصياته فرصة تجسيد رؤاها الذاتية عن طريق الحوار المفتوح بين المتقبل والنص إلا فيما ندر من الحوارات المحصورة في جملة من الوظائف المشهدية.

ومن هنا يمكن استخلاص المنظور المسيطر على عملية الأداء السردي في قصة "التنين" على أنه منظور كلاسيكي اتفق النقاد على تسميته بالرؤية من الوراء حيث "يتمثل في القص التقليدي الكلاسيكي ويقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء المحيط علما بالظاهر والباطن والذي يقدم مادته دون إشارة إلى معلوماته"(1) وهذه الرؤية تخول للراوي نيابة تمكنه من المعرفة الآنية

---

1 - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 132.

والماضوية المطلقة، والمعرفة المستقبلية والتنبؤية بالمصائر والموجهة لحركية الأحداث، والمحددة لأعمال وأفعال الشخصيات وتناوبها على الظهور والاختفاء قصد احداث سلسلة من التوازن بين المواقف والأحداث، والطبائع والأوصاف والمصائر والأعمال...

لم يستوف السرد استقلاليته الفنية بحيث يلتمس القارئ انغلاقه على مشهدية تصويرية أو وصفية عملت على استحضار الحدث بكل أجوائه وأبعاده، ودوافعه وردود أفعاله، ومقدماته ونتائجه التي من المفروض أن يستخلصها من الحوار الذي كان ينبغي انفتاحه على حوارية تفجر الأحداث وتزودها بطابع مفتوح على تعددية المفاهيم والافتراضات التي عادة ما يحتفظ بها المتقبل في أفق انتظاره.

هناك خيط واحد ظل يجرنا منذ البداية، ويوجه مسالكنا وهو السارد الخارجي بوصفه الصوت الوحيد الذي انصهرت فيه جميع الأصوات الأخرى، والتي لم نتعرف إلى منطوقاتها إلا من خلال هذا الصوت. ولعله - وفق منظور تأويلي احتمالي - صوت الكاتب في حد ذاته. فالشخصية الساردة لم تكن محاورة ولا ممثلة انها ضمير "حاضر / غائب" اكتفت بدور المراقب والمحرك فقد

انتجت خطاباتها لتبثها من خلال تلك الأصوات، تتأفف لضجرها، تجهش لبكائها، تستشعر عذاباتها وحرمانها فقد ظل السارد يتنقل بين قلوب وأذهان شخصياته يلتقط أفكارهم ويقتنص عواطفهم "كان ثمة احساس بعذابات القارات المنسية يكبر في نفسه وهو يراجع حكاية شركة (فيليو بترول)" ص 48 " كدوامة ريح أو قطع حلم متداخلة كان رأس محها يدور" ص 42 بنوراما على الداخل والخارج، ورصد للآفاق والأحاسيس والتصورات كل ذلك أدى إلى حصر العملية السردية في وظيفة الأداء المباشر، واختزال الوقائع في نظام منسجم لكنه عمق في بعد المسافة بين السارد والمسرود له وأدى بالتالي إلى غياب وسيط مثالي - اشاري يضع كليهما في تماس مع الآخر.

الحوار

ان طغيان السرد على سير النظام السردي لم يترك فرصة للحوار، فنادرا ما يورد السارد الحوارات، وحتى وان وجدت تظل رهينة وظائف مشهدية دون أن تحيل القارئ إلى أبعاد ودلالات يخفيها الجانب الاشاري والتلميحي، وظلت مختلف الحوارات مجرد تيمات اخبارية تدل على موقف، أو توصل حدثا، أو تكشف عن هاجس دون أن تعلن عن هوية الذات في استجلاء مضامين الواقع، واستقراء تحولات الحاضر واستطلاع مجاهيل الآتي.

التذكر

بما أن شخصيات السارد التي ظل يحركها في أفق من صنعه، كلها شخصيات سلبية تدخل في حيز اللافعل بوصفها منفعلة وليست فاعلة، فقد رافقها هاجس التذكر دون أن يكون في الامكان الانفلات منه، ولعل مرد ذلك الى جحيمية الواقع اللامطاق وفضاعته الأمر الذي حال دون انسجام الشخصية المحورية، وتذمرها، وارتدادها المستمر إلى الماضي. وهناك فضاءان يدخلان في حيز التذكر: المرأة والمداح. فقد اعتمد السارد هذين الفضاءين كذاكرة جماعية تمثل الأولى ارتداد الذات إلى عالمها الخالص، ورمز خلودها وسموها، والعودة إلى الرحم حيث الاستقرار والفردوس المفقود. بينما يمثل الثاني الذاكرة الطبيعية التي تحمل شيئا من الانعكاس اللاواعي لمضامين حياتية، وتصورات ذهنية تمتزج فيها بعض التراكمات والترسبات. ولكننا لانستبعد توظيف رمز المداح كدلالة على أن العالم المتخلف مازال ينفخ في بوقه القديم ويجتر أسطوريته في تكرار ممل.

الشخصيات

لقد كان لكتاب " فلادمير بروب" حول تصنيف وظائف الحكاية الخرافية الأثر الكبير في تحليل السرد الروائي والقصصي. بحيث اختلفت المدارس النقدية وذلك بحسب تباين وجهات نظرهم وتصوراتهم حول البنى السردية، وكيفية التحكم في آليات السرد ونظام العلاقات التي تسيره، ويعود الفضل - حول هذه الاختلافات إلى ظهور المناهج السيميائية واللسانية والبنائية والتي تؤكد في مجملها على الأفعال، وأثرها، ووظائفها على اعتبار أن الشخصية مستند ضعيف الفعالية إلا بقدر ماهي فاعلة. وإذا كان البعض يعتبرها نقطة تمركز تلتف حولها الأحداث والمواقف وتستقطب عناصر السرد، وتمتص مختلف الأنوية المشكلة لنسيج القص، فإن ليفي شتراوس "يعتبرها كتلة من العناصر المرجعية" تحيلنا على خلفيات النص المتعددة أما تودوروف فهو يرى بأنها "شكل أجوف تملؤه المسانذ (Predicats) المختلفة (كالأفعال والنعوت)"(1) بيد أن هؤلاء نظروا إليها من زاوية مرجعية وأحالوها إلى رصيد من الأوصاف والنعوت. ومن الملاحظ أن غريماس صنف الشخصيات بحسب أفعالها وليس بحسب ماهيتها أي درجة اسهامها، ومدى فعاليتها داخل وعبر سلسلة الأفعال.

---

1 - عبد الفتح ابراهيم، البنية والدلالة في مجموعة "حيدر حيدر - الوعول" الدار التونسية للنشر، ص 28.

توزيعها

في قصة التنين تتوزع الشخصيات توزيعا غير متكافئ بحيث تظل شخصية "محا لارتيست" هي الشخصية الرئيسية التي بقيت تتحرك بفعالية عبر كافة مراحل السرد. ومن ضمن المؤشرات التي تدعم تمركزها ومحوريتها هي كونها تحمل هاجس الكل، تقود معركة الجميع، وتتبنى حلمهم وقضيتهم وهذا مايجسده "محا" على جداريته التي هي من عجينة أفكاره.

شخصيات ممثلة: الزين، حميد، حمري وعابد (الخلية العملية)

شخصيات غير ممثلة: طومياطو ممثل شركة أجنبية ولافون حفار الآبار

شخصية عميلة: قاسم أميفو المسؤول السياسي

المداح: ضمير السلطة

شخصية أنثوية: المرأة الصحراوية عنقود الشهوة، ورمز الدفء والخصوبة

الرسام المكسيكي: صورة لخيبة الانسانية في محاولة سيزيفية للتغلب على المأساة.

شخصية محا لارتيست "الفنان ضمير الشعب"

معظم الأفعال في قصة "التنين" تدخل في حيز اللافعل بين التذكر والرغبة في حصول الشيء، ودلالة ذلك هو تواجد نوع من الصدّ، وقدر من الكبت والسلبية والتردد. وشيء من الرغبة المتأججة يقودها الحلم وهاجس إعادة البناء والتغيير حيث تستثمر كل جهودها إلى ذلك اليوم الذي تعلن فيه عن هذا الحلم، وتكشف عن أبعاده لكنها تستنفد لحظة إعلان المسؤول السياسي منع الاجتماع حيث يتم اجهاض المشروع النقابي الرامي إلى إعادة النظر في أوراق مهملة. ويمكن رصد أهم عناصر (الرغبة) المشحونة بالطموح والمدعمة بقناعة ما على النحو التالي:

منع الاجتماع	الذهاب إلى المداح	عرضها	استكمالها	رسم الجدارية	الفعل
عقد الاجتماع	الذهاب الى المراة	التمكن من التنين	توعية العمال	مواجهة التنين	اللافعل

فالذات لم تحقق اتصالها بموضوعها إلا عن طريق الحلم ولذلك فهي منفعلة وليست فاعلة:



مرجعية الفنان

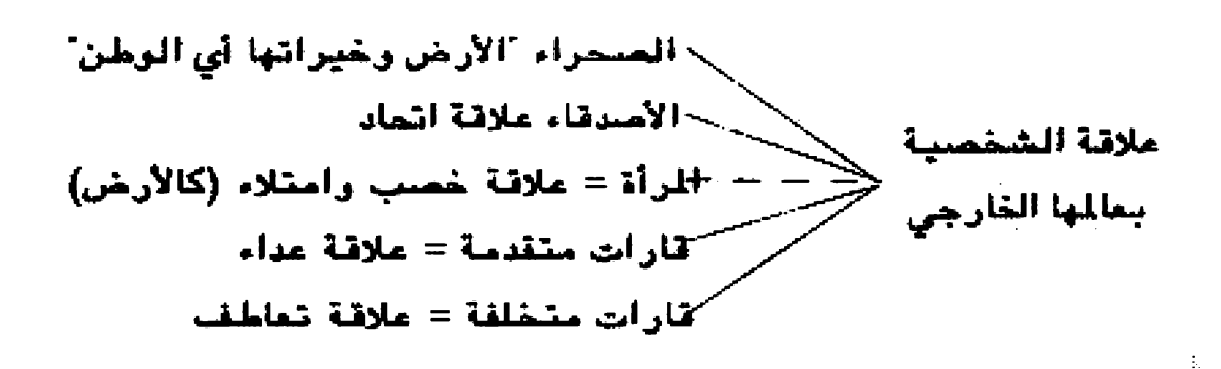
تستند الشخصية إلى ذاكرة ميتولوجية تزدحم بالصور والمواقف، والأوصاف الغريبة والفضاءات المدهشة، والألوان الخرافية، وتضج بالنداءات المذهلة والخطوط والأبعاد والأهازيج والطقوس. فالتنين في واعيتنا الجماعية بطقوسها الميتولوجية "يجمع بين عالم الحيوان وعالم الزواحف وعالم الطيور.... وقد لعبت صورة التنين هذه بخيال الأدباء وخاصة أصحاب الأدب الشعبي، فظهر أكثر من بطل ملحمة وهو يصارع التنين وينتصر عليه...."(1) على اعتبار أنه أحد رموز القوى الشريرة في الأرض. وقد اعتبره القدامى وعلى رأسهم الجاحظ صورة من نسج الخيال الشعبي، ومما عظمها وزاد في فزع الناس منها، الذي يرويه أهل الشام، وأهل البحرين، وأهل انطاكية وذلك اني رأيت الثلث الأعلى من منارة مسجد انطاكية أظهر جدة من الثلثين الأسفلين.

1 - فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب دار الهلال ص 121.

فقلت لهم: ما بال هذا الثلث الأعلى أجد وأطرى؟ قالوا لأن تنينا ترفع من بحرنا هذا، فكان لايمر بشيء حتى أهلكه، فمر على المدينة في الهواء، محاذيا لرأس هذه المنارة، وكأن أعلى مما هي عليه، فضربه بذنبه ضربة، حذفت من الجميع أكثر من هذا المقدار، فأعادوه بعد ذلك، ولذلك اختلف في المنظر"(1).

العلاقة بالآخر

تتحرك الشخصية المحورية في واقع من الخيبات والانتظار، ولذلك فإن علاقتها بالعالم الخارجي تميزها الرغبة في مكاشفته، ومحاولة تعرية الواقع، وفضح ممارساته اليومية في دوراته الروتينية المتكررة والتي تبعث على الدوار والغثيان.



1 - الجاحظ، الحيوان، ج 4، ص 154.

فالصحراء كونها فضاء أرضيا مفتوحا مكن السارد من أن يسرح أحداثه عليها بحرية مطلقة، وانعكاس هذا الفضاء اللامحدود على نفسيات وتفكير شخوصه التي كرسها لتأدية أدوار متناقضة على أرضية لا متناهية الأمر الذي جعل أحلام "محا" وأصدقائه تتسع وتمتد إلى أبعد الآفاق وفي نفس الوقت سمح لمعارضيه أن يجعلوا من هذه الصحراء هدفا لأطماعهم، ولذلك تبدو علاقة "محا" بالصحراء يميزها التواصل الشديد والترابط القوي لتظل قطعة من كيانه، ولكونها ذلك الكل المتجسد في صورة الأرض التي هي الوطن والذي سينازع المستحيل من أجله.

علاقة الوفاق

لاشك أن جماعة محا هي النموذج المصغر لمجتمعات وشعوب العالم المتخلف التي ظلت مشكلته الوحيدة هو أنه لايعي مواطن التخلف فيه. وما أن يدرك قليلا جوهر قضيته حتى تسارع جماعات معينة إلى سد منافذ الرؤيا لديه. وقد وظف السارد بعض الشيفرات الرامزة إلى هذه الجماعات والمتمثلة أساسا في الممثلين المعارضين أمثال المداح الذي يعتبر بمثابة الممثل المعيق الذي لايريد لعجلة الزمن أن تسير إلى الأمام ليظل العالم يدور في حلقة مفرغة إضافة إلى العملاء وشركائهم مموني التخريب

والاستلاب لكن هذه الخلية الصغيرة تفطنت للرياح العاتية، القادمة بأعاصير طوفانية مهلكة وعندما حاولت وقف الأعصار انكسر عودها ليتوج حلمها بالانصهار والذوبان. ومن ثمة تبدو علاقة "محا" بالأصدقاء جزء من ذلك الكل اللامتناهي (الوطن) ولذلك فهي علاقة حب واتحاد وصفاء نية وحرارة مودة وقد صاغ لهم السارد صفات تدل على صدق معاناتهم المنصهرة في لغة من البراءة والبساطة، انهم أولئك الذين "جمعتهم الخبزة والمهنة وتلك الحركات واللغات المعبرة عن دفء الصداقة والرفقة".

العلاقة بالمرأة

تبدو علاقة الشخصية بالمرأة أكثر اتحادا وقوة وتماسكا، ففي لحظة المرارة الكبرى، والالم اللاذع، والقساوة المزمنة يتراءى خيالها في اشعاعاته المشرفة ويأتي طيفها ليختزل حرارة الأرض ودفء الوطن "تلك المرأة التي بدت له دائما أنها معجونة باللبن وزيت الزيتون والعسل الحر وأوراق الزعتر والشيح، امرأة ذات نهود بارزة مكورة كبيضتي نعامة مترعة بمصير نسوي جنوبي ويستشهد فوق جسدها الأبنوسي الموشم... غاسلا تعب وغبار وأيام وليالي وصحاري متجلطة" فالمرأة هي ذلك الفيض المنفواني الذي يتعدى مجرد الشهوة. انها أيضا الضوء الأبدي الذي يمنح الراحة في لحظة بدت فيها الصحراء أكواما من التعب

والغبار. وليس غريبا أن تلبس المرأة في أبجديات "عمار بلحسن" كل رموز الخصب والامتلاء فقد كانت بالنسبة له عالما من الحنو الأبدي، والحنان الأزلي فهي كما يقول في قصة واريس "المرأة بحر الكون الذي لاينتهي حنانه وزبده وخيراته فمجدا للبحر وللنساء" وربما كان توظيف السارد للمرأة بعد ما نال الأعياء والارهاق من "محا" دلالة على ارتداد المرء إلى عوالم الدفء الأنثوي ليلتمس فرحا وحنانا وعطفا انسانيا يستوعب تعاسة الانسان ومأساته "فالمرأة هي الطفولة الأبدية للعالم لولاها ولولا البحر لبقينا يتامى إلى الأبد"(1) وتكمن دلالة هذا الرمز في كون "محا" لم يحقق اتصاله بأنثاه لتظل هاجسا يلهث في داخله تماما مثل جداريته التي ظلت وشما في ذاكرة الصحراء.

علاقة التخلف

انها علاقة تعاطف وشفقة وباعث على الحسرة اذ من العبث أن تظل القارات الثلاث حقل تجارب، وميدان احتكار وهي مشدودة دائما إلى الآخر بأكذوبة التكنولوجيا ووهم التقدم، وحلم الانفتاح يغريها التمدن، ويقودها شبق الرفاه.

---

1 - قصة ضمن المجموعة القصصية "التنين" لعمار بلحسن.

قارات أعطت كل ما تكتنزه من طاقات بشرية ومادية، وأفرغت أطنان قواها في سراب حتى أعياها الركض المجاني نحو شموس التطور والنمو، لتجد نفسها في صعود دوري نحو الأسفل، وتنتهي إلى العبث واللاجدوى.

علاقة التقدم

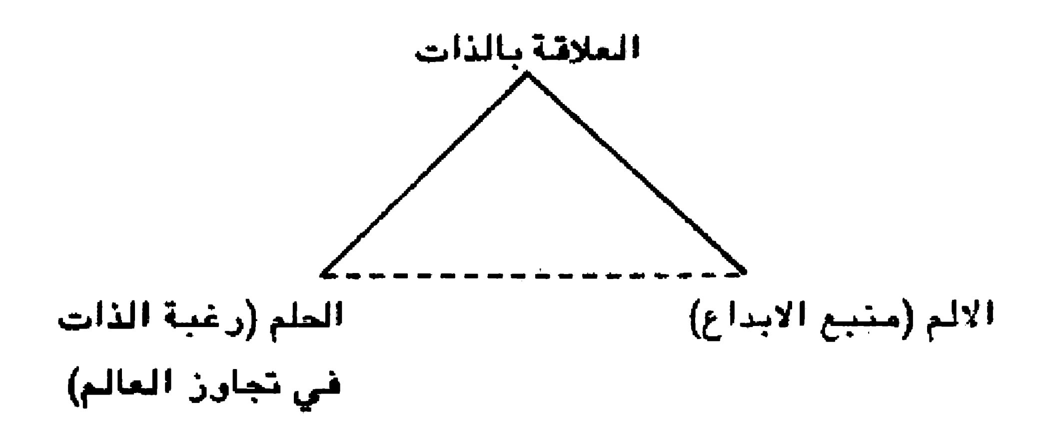
تستقطب شخصية محا باعتبارها محورية كل عناصر التفوق الرؤيوي والنفسي، والواقعي والحسي بحيث تتقاطع في داخلها الخطابات التاريخية والاجتماعية والايديولوجية وتمتزج الآفاق والأبعاد في ذهنيته خلافا لبقية الشخصيات المساندة. ولا ريب في أن "محا" يمثل الضمير اليقظ، والارادة التي تحاول أن تكون ضد الشر وتعلو بكيان الأمة الراكدة إلى الأعلى ولذلك فقد كانت رغبته هي أن يزعزع هذا الركود ان لم يستطع تغيير واقعه. ومن ثمة كانت جميع أعماله تقع في "اللافعل" لتظل مجرد تخمينات تحوم حول جانب الوعي الاقتصادي. ولعل ما يتضح في قول الزين: "مع جداريتك محا ستبزغ ارادة الخروج لقارات برمتها انتهكت كثيرا بغباء وهمي يدعى التقدم التكنولوجي". وهكذا تتجلى العلاقة العدائية في موقف "محا" من القارات المرفهة التي تصنع مجدها، وتبني بروجها من خبز الفقراء وعرق الكادحين وتدفع إلى أفواه القارات المتخلفة فضلاتها العفنة، وبقاياها النتنة.

العلاقة بالذات

الشخصية الرئيسية في القصة يقودها حلم الغد المشرق الخالي من كل أنواع الاستلاب، ويحركها هاجس التغيير الجذري ومشروع التوعية الشاملة وتنقية الأجواء من الغازات الأجنبية المخنقة والطحالب النامية المتطفلة والسامة التي يزدحم بها العالم وتضج الأرض بها.

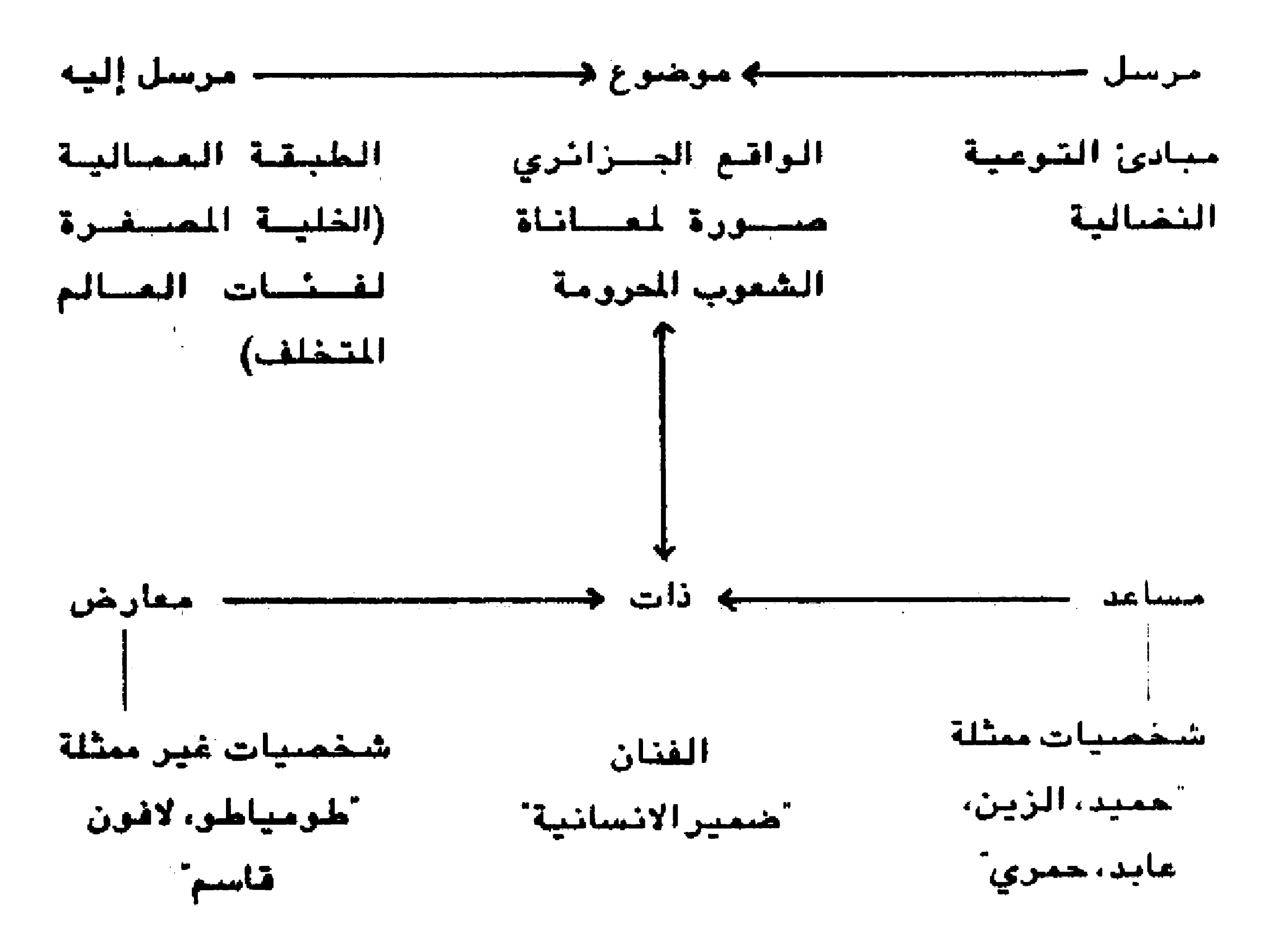
لقد أدرك "محا" بروحه المبدعة ضياع هذا العالم وانحداره، وانه أكوام من الحطام والرماد والحجارة والمواد تصنع منها العوالم الأخرى جسورا تعبرها باسم الحضارة والتكنولوجيا وسلطة التحضر فضاقت نفسه. ولما كان من طبيعة الفنان أن يقرأ تحولات الواقع ويشارك في ايجاد أجوائها فقد حاول أن يصفع هذا العالم المتخثر الذي تلعب برأسه حلقات السكر وأمسيات اللهو وهو مازال يحاكي ماضيه ويجتر خرافاته الهزيلة.

ضمن هذه الفضاءات المشحونة بالمتناقضات تجد الذات نفسها مشدودة إلى فيض انساني يفجر فيها دلالات الالم وحلم يبحث عن فرح مفقود.



ولاشك في أن العالم الخارجي ينعكس بخيباته على عالم الانسان الداخلي ليجعل منه مخلوقا يولد من فرط الالم، ويتسع لأحلامه المقبلة يحتضنها في شوق ويبقى الحلم مفتوحا على الآتي ينتظر الخلاص المأمول.

يقتنص القاص صورة عن الواقع الجزائري المدلهم بوصفه صورة مصغرة لمأساة العالم المتخلف في محاولته شق دروبه نحو أفق متحرر ليجد نفسه بين أنياب طاحنة تنصب له الشراك لكنه يرفض الخضوع ويفضل المعركة، ويعلن المواجهة ويرفع التحدي ورغم ذلك تبقى محاولاته في اصطدام مستمر مع "عنف السلطات الخفي" ويمكن تصور رصد علائق النسيج السردي لعلائق النسيج البشري حسب مجريات وقائع وأحداث قصة "التنين" في الخطاطة:



البرهان التأشيري: (Idexicalite)

هناك ذاكرة استرجاعية، وجوانب تأويلية يتجاذبان النص بناء على ترابط الأفكار وكلاهما يحمل فضاءات تساؤلية حول امكانية ايجاد شق عابر تنفلت منه الدلالات المستترة والحاملة لوظائف غير مباشرة ولذلك ظلت قناعة تودوروف قائمة حول امكانية ولوج النص من خلال مضامينه الاشارية والرمزية نظرا

لخضوع النص إلى إمكانيات سياقية تتمثل في دوال وعلامات ظاهرية "وهي ضواغط من داخل النص نفسه. فالنص يحتوي اما على عناصر لفظية ودلالية توجه القارئ إلى ما أراده الكاتب واما على ضواغط ثقافية تنحدر من المعرفة الجماعية والوعي الجماعي (La Memoire Collective)" وهو ما يدخل ضمن التجربة الآلية النفسانية والخبرات القرائية للمتلقي ومخزونه الذاكري بحيث تعمل على دبلجة المدلولات والملفوظات في صورتها الرامزة، ومحتواها الايحائي وبكل ما تحمله من شحنات تعبيرية يمكن تأويلها بقرينة ترابطية في التحامها بين الظاهر والباطن.

ضمن هذا الإطار لم يكن توظيف رمز التنين بكل مواصفاته وخلفياته ومحتوياته الدلالية، وطاقاته الرمزية مجرد مصادفة. فبالاضافة إلى أبعاده الميتولوجية والمعتقداتية الضاربة في الواعية الجماعة التي تعرضنا لها سابقا فإن التنين في قصة عمار بلحسن تختلف عن قصة التنين للكاتب الياباني:"أكوتاكاوا" الذي انتحر في عام 1927 وهو في عقده الثالث، وملامح الاختلاف واضحة سواء في الباعث، أو الموضوع، ولعل الاتفاق كامن في النوع بحسب مصطلح حقل التيماتولوجيا وهذا لايعني بالضرورة أن عمار بلحسن تأثر بالكاتب الياباني بقدر ما يمكن ادراج هذا النوع من باب وقع الحافر على الحافر.

تروي قصة التنين لأكوتاكاوا أحداث وقائع هزلية رامزة لكاهن يدعى "هانزو" (ويعني الأنف الكبير) للايقاع بزملائه الرهبان الذين يعيشون في المعبد القريب فهو يضع بالقرب من بركة قريبة لوحة كتب عليها: في الثالث من آذار (مارس) سيظهر من البركة تنين. ولكن هذه اللعبة الساخرة تحظى بتصديق الناس واهتمامهم فيأتون حتى من المقاطعات البعيدة ليشهدوا ظهور التنين. وفي الثالث من آذار (مارس) تجتمع حشود هائلة من الناس على مد البصر حول البركة، بينما ينظر هانزو بأسى وكآبة إلى كل ذلك. ويمضي الصباح ولايحدث أي شيء. ويشعر هانزو بأنه كان عليه أن يعترف بأن الأمر كلّه هزؤ وخدعة. ثم تجتمع عاصفة وتهب على البركة وفي تلك اللحظة تجثم فوق البركة سحابة سوداء تأخذ شكل تنين أسود هائل ثم تهبط بسرعة فائقة. ويعترف هانزو بعد ذلك بأن الأمر كان خدعة إلا أن أحدا لايصدقه.(1)

فإذا كان الأمر بالنسبة لأكوتاكاوا يتجسد في تشخيص أبعاد الذهنية البشرية التي تحيا مصير أكوتاكاوا في تجربته الخيالية، فإن تنين عمار بلحسن التي مجدت قوة الارادة، تعيش التجربة نفسها في أبطالها بخاصة عند (محا لارتيست)، غير أن المخيلة التي وظفها عمار بلحسن تنحصر في أنها قائمة على الرغبة الملحة، فيما تلوذ به نزعته الارادية.

---

1 - ينظر المعقول واللامعقول في الأدب الحديث (كولون ويلسن)، ص 182.

ولعل وجه الاتفاق أيضا يكمن في الايحاء البناء المستنتج من القصتين، على أنهما ينطلقان في بعض المعطيات الواقعية - بخاصة عند تنين عمار بلحسن - من حيث كون شخوص القصتين تفضي إلى نماذج ثورية في وجه من فوّض نفسه في تسيير أمور الرعية المتصدّقة لكل ما يصدر عن طغيان الشعور بالسلطة القهرية من التوجه الواحدي.

بينما تدخل قصة التنين لدى عمار بلحسن في نسيج من العلائق الاجتماعية والبنى الاقتصادية وانعكاس ذلك في نسيج فني يحاول أن يقول الايديولوجي، ويكشف الاجتماعي، عن طريق اللغوي، وبلغة الابداعي، ولذلك فإن التنين ماهو إلا تركيبة سلطوية قمعية تظافرت لتشكيلها وتمتينها - جملة من الظروف والخلفيات، وجندت جماعات كرّست لتدعيمها واستمراريتها خلال فترة السنوات الثمانين، وهي الفترة المظلمة بحسب اشارات التنين.

لقد كرّس القاص هذا الرمز لتجسيد العنف الصامت، عنف السلطة الخفي، وتجلّت مظاهره التدميرية في رؤوسه. بحيث يمثل كل رأس قوة تخريبية تعمل على الامتصاص والنهب واخضاع العالم المتخلف إلى سيطرتها وهيمنتها ليظلّ قارا في مستنقع التخلّف والانحدار، ويتخذ تصورنا لهذه الرؤوس أبعادا مختلفة تدخل في بلورتها خلفيات تاريخية ونظامية وحزبية...

تروي قصة التنين **لأكوتاكاوا** أحداث وقائع هزلية رامزة لكاهن يدعى "هانزو" (ويعني الأنف الكبير) للايقاع بزملائه الرهبان الذين يعيشون في المعبد القريب فهو يضع بالقرب من بركة قريبة لوحة كتب عليها: في الثالث من آذار (مارس) سيظهر من البركة تنين. ولكن هذه اللعبة الساخرة تحظى بتصديق الناس واهتمامهم فيأتون حتى من المقاطعات البعيدة ليشهدوا ظهور التنين. وفي الثالث من آذار (مارس) تجتمع حشود هائلة من الناس على مد البصر حول البركة، بينما ينظر هانزو بأسى وكآبة إلى كل ذلك. ويمضي الصباح ولايحدث أي شيء. ويشعر هانزو بأنه كان عليه أن يعترف بأن الأمر كلّه هزؤ وخدعة. ثم تجتمع عاصفة وتهب على البركة وفي تلك اللحظة تجثم فوق البركة سحابة سوداء تأخذ شكل تنين أسود هائل ثم تهبط بسرعة فائقة. ويعترف هانزو بعد ذلك بأن الأمر كان خدعة إلا أن أحدا لايصدقه.(1)

فإذا كان الأمر بالنسبة **لأكوتاكاوا** يتجسد في تشخيص أبعاد الذهنية البشرية التي تحيا مصير **أكوتاكاوا** في تجربته الخيالية، فإن تنين عمار بلحسن التي مجدت قوة الارادة، تعيش التجربة نفسها في أبطالها بخاصة عند (محا لارتيست)، غير أن المخيلة التي وظفها عمار بلحسن تنحصر في أنها قائمة على الرغبة الملحة، فيما تلوذ به نزعته الارادية.

---

1 - ينظر المعقول واللامعقول في الأدب الحديث (كولون ويلسن)، ص 182.

ولعل وجه الاتفاق أيضا يكمن في الايحاء البناء المستنتج من القصتين، على أنهما ينطلقان في بعض المعطيات الواقعية - بخاصة عند تنين عمار بلحسن - من حيث كون شخوص القصتين تفضي إلى نماذج ثورية في وجه من فوّض نفسه في تسيير أمور الرعية المتصدّقة لكل ما يصدر عن طغيان الشعور بالسلطة القهرية من التوجه الواحدي.

بينما تدخل قصة التنين لدى عمار بلحسن في نسيج من العلائق الاجتماعية والبنى الاقتصادية وانعكاس ذلك في نسيج فني يحاول أن يقول الايديولوجي، ويكشف الاجتماعي، عن طريق اللغوي، وبلغة الابداعي، ولذلك فإن التنين ماهو إلا تركيبة سلطوية قمعية تظافرت لتشكيلها وتمتينها - جملة من الظروف والخلفيات، وجندت جماعات كرّست لتدعيمها واستمراريتها خلال فترة السنوات الثمانين، وهي الفترة المظلمة بحسب اشارات التنين.

لقد كرّس القاص هذا الرمز لتجسيد العنف الصامت، عنف السلطة الخفي، وتجلّت مظاهره التدميرية في رؤوسه. بحيث يمثل كل رأس قوة تخريبية تعمل على الامتصاص والنهب واخضاع العالم المتخلف إلى سيطرتها وهيمنتها ليظلّ قارا في مستنقع التخلّف والانحدار، ويتخذ تصورنا لهذه الرؤوس أبعادا مختلفة تدخل في بلورتها خلفيات تاريخية ونظامية وحزبية...

وقد اتخذ الرمز طابعا أسطوريا وخرافيا امتزج فيه الخارق باللامعقول، والمدهش بالغريب، ايذانا بواقعية مدلهمة تعيشها مجتمعات متأخرة، منغمسة في همجية عمياء تحول شعوب القارات المتخلفة إلى قطعان حقيرة في حضيرة جهالة يستبد بها، وتحجب عنها نور المعرفة والحضارة حتى لاترى إلا جوعها، وحيث لا تنتظر إلا الرغيف أو الموت.

الرأس الأولى: نظام الكارتل العالمي، أو ما يسمى بسياسة التجويع والتبعية الاقتصادية. وفي هذه الرأس يرمز التنين في بعض جوانبه إلى عمق الصحراء التي كانت مضخّة الدم الأسود، محل النزاعات وسبب الحروب، ولذلك فقد عمد القاص إلى التعبير المجازي، متخذا من نظام السوق العالمي الرأس الجذر الذي تتفرع عنه بقية الرؤوس الأخرى، وهكذا نلحظ اتساع البعد الاشاري والعلاماتي المتضمن لكل معاني التبعية والخضوع على حد ما جاء على لسان الشخصية الرئيسة "لن يكون هناك رأس واحد للتنين ليس هذا فكرة سيئة على الاطلاق، سيكون هذا جيدا وأكثر تعبيرا، سأرسمه بسبعة رؤوس، رأس كبير، تتفرّع عنه ستة رؤوس أخرى مخططة، تزيّنها نجوم كثيرة، تطلق من أفواهها كتلا من الشهب الجارقة النابالمية، وسحبا متخثرة من الدخان الكثيف.(ص35)

فالنظام العالمي الجديد سلطة قهرية، يزيد من حق الأقوى، بفرض قواعده ويبسط نفوذه، وبخاصة في مجال الاقتصاد بوصفه شريان الحياة ونبضها الذي يتوقف عليه سير المجتمعات. وهنا تبزغ غريزة الانسان في تشييد برجه العالي على أشلاء الآخرين بلغة العنف وأساليب القوة باسم التقدم ووهم التكنولوجيا، وشعار حماية الاقتصاد العالمي. لكن القاص يوظف شخصية تحمل جانبا من الوعي بهيمنة الأنظمة العالمية، وفرض نفسها تحت مظلة واحدة لاتؤمن بأية تعددية سلطوية في سبيل قمع أي تكتلات مضادة وتحدي منطق الديالكتيك بخاصة بعد أن شهد العالم أفلاس الأنظمة اليسارية وانهيار مبادئها وموت عقيدتها، وظلت معادلة القوة الاقتصادية هي السائدة، على أساس أن الهدف "الرئيس للنظام العلمي الجديد هو توحيد سياسة السوق الاقتصادية، لكي تدير سياسة النادي الدولي ضمن حدود المبادئ الكارتلية. لقد تم تعميم نظام الكارتل الذي ينسق مصالح الشركات الكبرى، إلى كارتل عالمي ينسق مصالح الدول الكبرى، وأطلق على ذلك النظام العالمي الجديد" وهو نظام تدعمه آليات الدفاع العسكري والنووي واللجوء إلى السلطة الواحدية الساعية أبدا إلى هضم حقوق الانسان وصد المعارضة الصاعدة واستنزاف طاقاتها.

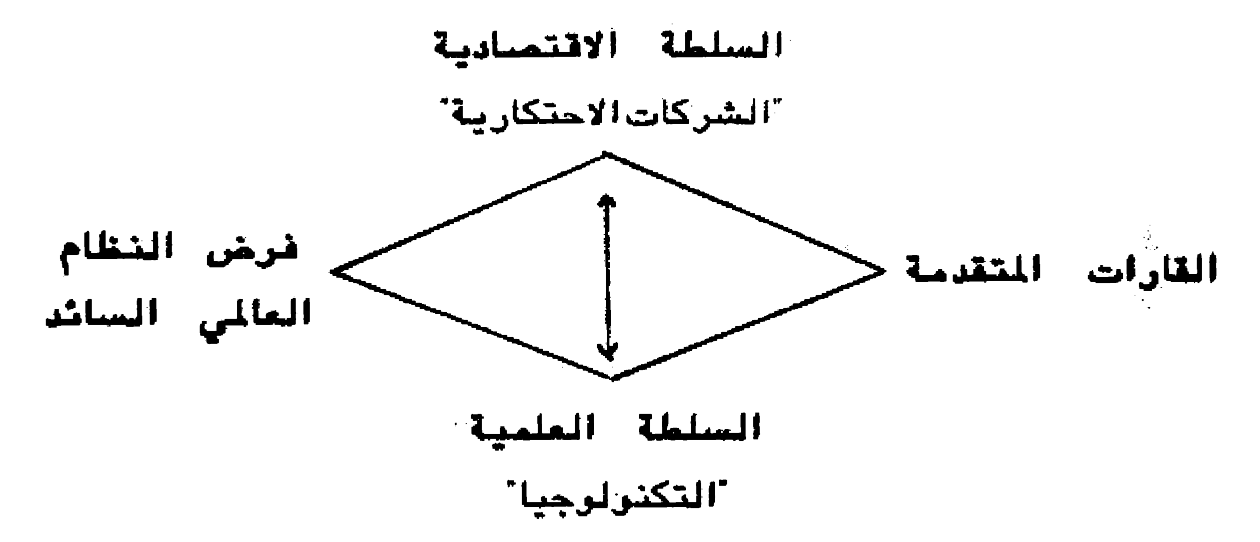
وهكذا حمّل القاص شخصيته وعيا أكبر منها لكنه لم يكن أوسع من رؤيتها، وانطلق من خلية مصغرة في قلب العالم المتخلف متمثلة في جماعة بشرية مكافحة تحتاج إلى ضمير

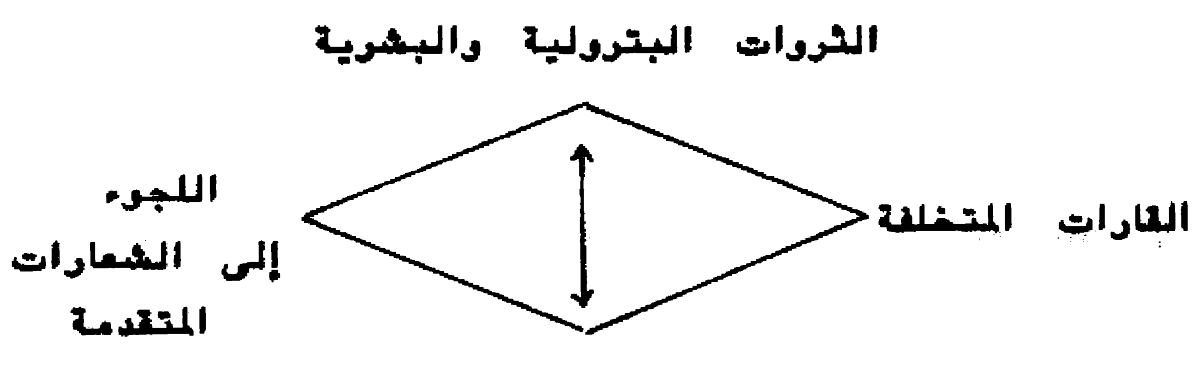
يوقظها وينبهها من خطر الحيوان الخرافي الذي ما أن يقطع له رأس حتى يبزغ له آخر، وكأنها دورة تكاثرية تواظب على توليد أعداد لامتناهية من الأذرع السامة.

الرأس الثانية: الفرونكو أمريكي (الشركات الأجنبية الاحتكارية)

بلغ رصيد انسان القارات المستضعفة من التخلف ذروته إذ هو يفوق رصيده من المعارف التكنولوجية وأسرار العلم الحضاري الأمر الذي جعل حاجته إلى الخبز هاجسه اليومي من مطلع الشمس إلى غروبها، وقد عملت شعوب العالم المتسلطة على دعم تخلّفه حفاظا على عالمها الجاثم والمشيد على حساب ذلك الحشد الهائل من البسطاء ومن ثمة ظل استناده إلى ارثه الأرضي، أرباب الأعمال وتجار العرق البشري قضية قدرية انقيادية تسلبه ارادة التحكم في ثرواته مما دفعه إلى مقايضة دمه الأسود برغيف، الأمر الذي أدى إلى تفاقم أطماع الغرب لينشئ شركاته الاحتكارية، هدفها امتصاص الفائض الطاقوي والبشري والحد من قدراته ليبقى رهين سلطانها. وقد جسد القاص هذا القدر في سيل من المجازر والاعتداءات "تماما كقارات مشتعلة أومضعضعة بانفجارات وحروب كونية وانقلابات ومارشات عسكرية واغتيالات وبيانات وأناشيد كاكية... كتلك التي تحدث في جنوب الأرض.. بأي تشكلات سيجعل الجدارية أفقا من الدلالات المحرضة

الناطقة بالصمت والموت والبطولة والمقاومة والهلع لناس تلك القوى الثلاث.."(ص43)، ولا أحد يجهل معاناة الأمم التي ماتزال تعيش تخلفها ومع ذلك تسعى مجابهة المستحيلات:





تكمن قيمة الشعوب الأقل نموا وتقدما في رصيدها من المحروقات، ويدرك العالم قيمة هذه الثروة ويسعى إلى التغلب على هذه الشعوب باستعمال هذه الورقة لتبقى في رهان أبدي، وتكرس الشركات الأجنبية متعددة الجنسيات لتحقيق أغراضها، وهذا ما حدث في فضاءات الصحراء الجزائرية، ويحدث باستمرار، حيث يختزل القاص واقع الشعوب المحرومة في صراعاتها المتكررة في تجربة جماعة "محا لارتيست" التي حاولت إعادة التوازن، لكنه ظل حلا خطابيا سرعان ما ووجه بعنف السلطات الخفي أو المقنع أو الصامت إذ هي عملات لوجه واحد: "القمع" بكل أشكاله وألوانه وآلياته.

الرأس الثالثة: المافيوزي (تفكيك النخبة الوطنية)

من نتائج وسلبيات الأنظمة المحتكمة ظهور بورجوازيات وعصابات وقراصنة تمونها الأقليات الحاكمة، والرأسمالية لحماية مصالحها، يبذرون الرعب والخوف وينحدرون بشعوبهم إلى السقوط، وعلامة ذلك كون هذه المافيا تسعى إلى خرق مبادئ الأمم مما تتولد عنه جملة من الصراعات داخل صفوف المجتمع الواحد، ولعلها اشارات تنبؤية يحملها هاجس الرصد الابداعي بوصفه منظورا على الآتي، وعدسة على المستقبل وتتجلى تيمات هذه التنبؤية بواقع الشعوب المستضعفة على حد قوله: "... متأملا

صحراء ليله، وقراصنة المدن النحاسية، ويتخيل "طومياطو" وشركته رأس التنين أو رتيلاء سوداء استوائية تضرب نسيجها اللزج وتفرخ رتيلات صغيرة تشبه رجالا بقيين، وتنصبهم أسيادا على كراسي وحكومات كل جنوبات العالم الفقير المتخلف.(ص34)

فالقاص يوظف تيمات ايديولوجية نقرأ بواسطتها الاجتماعي، ونكشف عن الواقعي، فالضمير المستورد العامل على دعم سلوكات حضارية مزعومة هو هذه الرتيلاء السامة التي تحاول سد النور لتظل تفرخ في الظلام وتسود الضبابية العمياء دون التمكن من وعي جماعي يهتك بأستار هؤلاء، يحول دون تفكك النخبة، لكن هذه الرأس تنتصب في عليائها، تصد عنها كل المحاولات بالشهب، والدخان، وهي تيمات تضليلية وضبابية وظفها القاص أكثر من مرة تعبيرا عن طموحه في كسر ما تريده هذه الزمرة الطائشة من أن تجعل ذاكرتنا عطلة أو مصابة بذرات التخدير المساعدة على الانصياع والسبات العميق.

الرأس الرابعة: العملاء (تدعيم الاستبداد)

يبدو أن هناك تنانين صغيرة تظافرت لتشكل رأسا كبيرة، وأكثر ما تجسدت هذه الطفيليات الصاعدة في صورة قاسم أميقو المسؤول السياسي، وما يمكن استقراؤه هو أن الرأس الكبيرة

تنفخ في الرؤوس الأخرى، يجمعهم خيط واحد ويشدهم بقوة، تظل في اتصال دون أن تنفصل، وغالبا ما يكون العملاء مسؤولين في مهام تسند إليهم دون أن ترفق بمراقبة ومتابعة مما يسهل على الآخرين ممارسة تأثيراتهم على هؤلاء بالرشاوي والوعود، وهذا ما حدث لشخصية قاسم أميفو الذي شده طامياطو بعروض مغرية "... أميفو قاسم، سنكرر هذه السهرة في روما، سنذوق أطباق السباكيتي بالكافيا الايطالية، فمن الآن أعدك بتذكرة طائرة، ساعدتنا كثيرا، ستأخذك الشركة على نفقتها شهرا كاملا، نحن نفهم أميفو قاسم... أم، أم..."، هذا هو ثمن السكوت، ثمن التلاعب بمستقبل الشعوب المغلوبة على أمرها، وداء المجتمعات هو أيضا هذا التسوس الذي لم ندرك بعد أخطاره. أما مسببي هذا الداء فإن آفاق طموحاتهم تنحصر في كسب دنانير، ومن ثمة تريد هذه الفئة قيادة شعبها إلى حظائر مسيجة بذل الاتباعية والاذعان الانصياعي، فتنمو لديهم قابلية الانسياق في مجرى هذه المكاسب. وتقابلها قوة تأثيرية تقذف بهم في تيار الأحداث، وتحيطهم برعاية مؤقتة تضمن لهم تحقيق أغراضهم، وكفى.

الرأس الخامسة: المنسلخون روحيا والمتنكرون للثوابت:

هم أولئك الذين ابتلعوا ألسنتهم، وصموا آذانهم، الذين لايمسهم حرّ الصيف، ولا قرّ الشتاء، بحيث التمسوا بردا وسلاما

في أعالي أبراجهم المشيدة بسواعد البسطاء، أولئك الذين يصفهم القاص بـ "الأشخاص البقيين الجالسين على كراسي وثيرة بعيدا من الشهب والتنانين، الذين انتفخت خدودهم وتدلت ألياتهم وأصبحوا قربا من دم أسود مختلط بروائح الويسكي المقطر في معاصر غير مشحمة، تأتي أصوات دورانها حشرجات أنفاس وأجساد وحبّات عرق مخلوقات متنوعة أنهار عرق، وحقول زيتون وأيادي وجباه وصحار وآبار...ص42.

لقد هيّأوا لأنفسهم مناخات مميزة تقيهم من غبار الصحراء وعتمة ليلها ومكثوا بعيدا عن دوامة الصحراء، والتمسوا الراحة والدفء المجاني في صمت المتجرد من قيمه ومبادئه والمتنكر لثوابت أمته، لقد تعفنوا في وحل قنينات الويسكي وصاروا مجرد قطع من اللحوم الآدمية، تضاعف نفايات الأرض وتزيد من تلوّث العالم تأتيهم صيحات وأنات البؤساء دون أن تصل، وقد يخنقها الصمت الجبان.

الرأس السادسة: (توجه نظام السلطة المتكلّس 78 - 88)

تتساند مظاهر الرمز الدلالي للتنين لتشكل جدارية صماء تنطق بمعاناة الشعوب، وتزداد المعاناة اتساعا حين تصادر أحلامهم بتوقيع من حكوماتهم، وهكذا تتقاطع في نسيج القص خطابات

ايديولوجية واجتماعية وتاريخية، ولعلّ أكثرها تجليا هو الخطاب السياسي بوصفه احدى الفعاليات المهيمنة، ونلاحظ بزوغه أكثر في جانب التبعية الاقتصادية، والوهم الاشتراكي "السياسة في خدمة الدولار والاشتراكية" ص50.

لقد ظل النظام الحاكم (78 / 1988) خلال هذه المرحلة وما بعدها بقليل راكدا ولم يشهد تحولات جذرية تنحو بالمجتمع الجزائري صوب التقدم والرفاه، بل انه ظل جاثما يحقن الأنفاس للتطلع، ويحول أية بادرة أو محاولة إلى مجرد ثرثرات أو فوضى تمس بسيادة الدولة، وهو التصور الذي تحمله قصة التنين بلفتها الايحائية، والتي تحمل هاجسا ما قبليا يستطلع من خلاله الماورائيات والمابعدي المنتظر. فقد تصور القاص - بوصفه محللا اجتماعيا - ثورة الغضب، غضب الشارع الجزائري وارادته المحتكرة، وصمته المطبق، وكأنه تنبأ بأحداث أكتوبر 1988، بخاصة بعد زوال حكم السبعينات الذي جند كل طاقاته لخدمة الشعب وتأسيس البلاد، والتحكم في التوازن وضبط زمام الأمور وفق مبادئ وطنية، وضمن أسس اشتراكية ترعى الصالح العام.

وهناك تيمات كثيرة سواء منها التي تحمل دلالات لفظية، أو تلك التي توحي برموز وأبعاد خفية، فقد وظف السارد أكثر من مرة مشاهد انقلابية هي في الواقع صراع حتمي بين قوتين،

تتمثل الأولى في قوة التنين الخارقة، بينما تتجسد الثانية في ظلمة تلك المخلوقات البشرية، وهو ما يمكن وصفه بالمدلول الثاني، في حين يمثل المدلول الأول أو المباشر سخط الشارع الجزائري الذي ادلهمت لياليه ولم يعد بالامكان غير الانفجار، "صوتا واحدا، مندغما يشق صمت الصحراء... يتصاعد متوهجا، كميون ناس تلك القرى الأسطورية.ص56 وهنا تتراءى دلالات الرفض وتبزغ ملامح الثورة ضد نظام السلطة القهري، ونبذ أمثال قاسم أميقو، ذلك السرطان السياسي، ومسبب الداء والوباء، ولن تكون المواجهة سهلة أبدا، "كأنهم في مواجهة أجواء مقبرة، تشق سماواتها شهب دخانية ونارية رهيبة" ص57 انها اذن ميدان للحرائق وحلبة للصراع من أجل افتكاك الحقوق المهضومة.

الرأس السابعة: القطب الأعظم (فقدان روح الجدية والمسؤولية لواحدية التوجه)

تعمل أية سلطة على تثبيت شرعيتها بوسائل مختلفة، وتسلك في سبيل تنميتها طرائق متعددة، تؤمّن لها سيطرتها الدائمة، وحضورها المستمر، ولا شيء يشبع شراهتها في بسط نفوذها، ولا مانع عندها من استعمال أساليب النهب والابتزاز.

والحزب الواحدي الذي يتربع على العرش - في نظر القاص - هو نموذج لهذا العبث السياسي الذي تحيطه الرأس الكبيرة بالرعاية والحماية، فيسلبه ارادة التحكم في شؤون بلاده، ويملي عليه شروطه وأحكامه، ويظل هو مجرد تابع، يتلقاها منفذا ومطيعا، في حين يظل الرأس الأعلى هو المشرع والمقرر، ولذلك ظلت قناعة الشعب غير مكتملة، وثقته به منقوصة، ذلك أن غالبا ما تكون الحلول المقترحة مجرد وعود، ودائما ما تكون خطابية، وغير فاعلة من هذا الحزب الذي اعتبر نفسه القطب الأعظم والذي لايقاوم نتيجة تحجّر أفكار بعض رواده الذين تسببوا في انغلاقه وتكلّس مبادئه الثورية التي اشتركت في خلقه كل الشرائح الغيورة على قيم روح نوفمبر 1954.

ما يمكن استنتاجه من هذه الوقفات المعبرة بتوهج من عمق داخل مكنونات شخوص التنين، هو أن سلالة الافتراس التي شاعت في الثمانينات، ومازالت إلى حد ما لدى بعض القوم متسللة بتوارثها التصوري انما مرده التغير المرحلي في توجهه العالمي، ومن ثمة كانت الصدمة الحضارية الأعنف في حياة الشعوب هي عدم استيعابهم لهذا المد الحضاري، ومن ثمة لم تمكنهم معرفتهم من الادراك فكان البقاء للأقوى، وظل الانسان في حاجة ماسة إلى يقين، مما انجر عن ذلك كلّه وجوده في حالة قلق مستمر، وانحداره إلى التشيّؤ والسقوط.



القسم الثاني



كيف يطرح السرد وجوده في النص بتعزيز دلالته مع إظهار القيمة الجمالية لبنيته؟ ثم كيف يتداول السرد مع وجوب نسق من الوحدات التناصية؟ كيف يحقق المتلقي سردا بالمعنى التداولي؟ وبأي الشفرات والمفاتيح الدلالية؟ أسئلة كثيرة لانرغب في الإجابة عنها، وإنما نتوسل من خلالها البعد التأويلي لفضاء الساردية بوصفها تعنى بمشاركة القارئ في إنتاج النصوص من خلال ما تقدمه من وسائط لغوية، ورمزية، وشفرات تعطى للقارئ في قالب اشاري. ولتفكيك هذه العمارة ينبغي تجاوز هذه الوسائط إلى تحقيق فعالية تأويلية "وتتعلق هذه الفعالية بتقديم الملامح السيميائية التي يتطلبها تأويل النص، وإقامة بنية تأويلية حول النص نفسه"(1) وهذا يعني

---

1 - روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1994، ص 109.

أن الساردية هي نقطة تماس بين النص والتلقي، باعتمادها الاستقراء والرؤية الحدسية التي تمكن القارئ من استخلاص عناصره القصصية بواسطة التأويل، وقد دعا روبرت شولز إلى استخدام كلمة "ساردية" للاشارة "إلى العملية التي يبني بها القارئ على نحو فاعل، قصة من المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين، فالقصص يقدم لنا في صورة قص (نص سردي) يوجهنا حين تبحث سارديتنا عن اكتمال العملية التي ستحقق القصة"(1) بحيث إن الساردية تتعلق بما يجعل من النص السردي نصا مكتملا في تصور القراءة، أو يبحث عن اكتماله في أثنائها.

وهكذا فإن الساردية تقترب مما يسميه روبرت يوس (Robert yaus) بأفق الانتظار الذي يولد لدى القراء ردود أفعال أو استجابات مضادة تكمن فاعليتها في تجاوز التطابق بين النص والفعل التقبلي، إلى اختراق ساردية المتلقي.

وإذا كان النقد المعاصر يتساءل باستمرار عن مميزات السرد الأدبي فيما إذا كانت ترتبط بالأسلوب (لغة، إيماء، أصوات..) أم هي قضية أحداث مسرودة (تحقيق الحدث جماليا) فإن مثل هذه التساؤلات لاتكف عن افتراض تأويلات وقراءات متباينة لاتبحث في الخيال السردي ووحدته اللغوية، ولا في المعنى الواقعي بما هو

1 - المرجع نفسه، ص 108.

بنية واردة وإنما سمح لساردیتنا التأملية بأن تتدخل بوصفها جزءا من العالم المسرود دون أن تتورط في الفهم المطلق، إذ عليها أن تلاحق اختبار مقدرتها التقبلية والتأويلية.

غير أن هذه الطروحات لاتشمل الأفق النظري بالمعنى التحليلي المقنع، إذ يكشف الواقع النقدي باستمرار عن قصور الرؤية النظرية في الالمام بمفهوم الرواية، ويعود هذا العجز بحسب باختين "إلى أن المنظرين ظلوا يعتبرون الرواية ويصنفونها على أساس أنها نوع مكتمل، ويحاولون تحديد اختلافها، كنوع مكتمل، عن غيرها من الأنواع المكتملة"(1) كما يلاحظ سقوط هذه النظرة في تناقض تمثل في اعتبار الرواية نظاما محددا من العناصر الثابتة والمستمرة دون أن يتوصلوا إلى تحديد أية سمة ثابتة ومستقرة لها"(2)، ومن ثمة فقد نشأ لدى باختين طموح في البحث عن احتمالية جمالية لأسلوبية روائية دون الوقوع في وهم المطابقة بين بنية الشكل الروائي، وبنية الواقع.

---

1 – ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفكر العربي المعاصر)، ع 60 / 61 سنة 1989، ص 70.

2 – نفسه، ص 70.

ان رؤيا العالم التي اقترحها غولدمان لم تنف الوظيفة الاجتماعية للابداع، ولكنها لاتستبعد التصور القائم بخصوص هذه الوظيفة، بوصفها الجوهر الأصيل لفعل الابداع، ومن ثمة فإن الكتابة ليست تجسيدا لواقع أو حدث، وإنما هي صيرورة استشرافية تستدعي الما بعد الكوني، وهي بوصفها كينونة لاتريد أن تتموقع.

وهكذا تستمر الكتابة بفعل القراءة الذي يمنحها حرية التواصل الكينوني مع الأشياء والممكنات، وهي في أثناء ذلك تخرج عن حيز الزمان والمكان، وتكف عن الانتماء له إلى حيز الممكن اللغوي.

لعل أهم ما يشغل حقول النقد القصصي الحديث هو الجديد الذي طرأ على مستويات التحليل، ولاشك في أن اعادة النظر في المقولات الألسنية والأسلوبية فيما يخص ظاهرة الكتابة أو التشكيل الفني في النثر الأدبي، قد لايفضي بهذا النسيج إلى جميع العناصر التي تشكل الكل القصصي. فمتى وان كانت قادرة على استيعاب أكثر عناصره الدلالية والتركيبية فإن أساسها النظري يظل أضيق من أن يستوعب هذا الكل نظرا لارتباط اللغة بمقولاتها الأسلوبية، والتي "اكتملت بفعل القوى التاريخية الفاعلة في صيرورة الكلمة الايديولوجية... وكانت التعبير

النظري عن هذه القوى الفاعلة المبدعة لحياة اللغة غير أن قضايا أسلوب النثر الفني الحديث لايمكن أن تفصل فيها المعايير السابقة، كما لايمكن أن تفصل فيها التباينات النظرية، وإنما تظل رهانا مفتوحا على الممكن، ومن المحتمل أن التناص الألسني بإمكانه أن يربط المحصلات الخبرية المتساوقة بالتقبل في استكناه العمق الدلالي لبنية القص.

وهكذا فإن البحث عن انسجام أسلوبي في النظام القصصي يقتضي البحث في نظام اللغة التي يتشكل فيها، ويشتغل من خلالها النظام السردي. ضمن هذا الاشتغال تنمو وحدات النص عبر تنوعها الكلامي الألسني واللغوي والاجتماعي..

وحيث تتعدد شعرية القص، كذلك تتعدد أوجه المقارنة والاختلاف ضمن السياقات البنائية والدلالية وبذلك فإن ظاهرة القص لاتتعامل مع الوجود من حيث إنه تعبير عن مجتمع أو واقع أو حالة، وإنما هي إعادة مستمرة لصياغة كينونة متجددة. وطبيعة القص وفق هذا المنظور تخرج عن السائد والمألوف السردي إلى اعتناق أفق المغايرة قصد البحث عن نموذج جديد يستوعب وعي العصر، ووعي الذات في جدلها وتشابكها.

ولعل تحول المقول إلى مساءلة النص هو ما يجعل القص متعددا في جوهره، مختلفا في دلالته حتى في سياق ادراكنا لسيرورته، ومن ثمة تبرز أهمية القارئ في الكشف عن هذا الاختلاف وهذا التعدد.

وتصبح اللغة حاملا دلاليا لمثل هذا التعدد كونها الجوهر الأصيل لدافع الخلق والتجديد، وإلا أصبح التشكيل اللغوي والتنوع الكلامي الذي دعت إليه النظرة الحديثة مجرد تنوع لفظي لايتجاوز المعطى الجاهز لظاهر الملفوظ، وتصير بذلك ظاهرة القص استهلاكا مبتذلا يخلو من حضوره الدلالي والمعنوي الذي يبتكر المشهد، ويفجر المعنى دون أن يقوله.

وطبيعي أن يجنح الوعي المغاير إلى التساؤل حول طبيعة التغيرات الحاصلة في حقول النقد المعاصر، وتقف على التحولات التي ينفرد بها كل حقل.

لقد أحدث الوعي النقدي الحديث سلسلة من التغيرات تشترك في بلورة رؤيا جديدة تتعامل مع النص من منظور رفض المعيارية الأحادية التي ترده إلى المعنى السطحي دون أن يكون لها باعث التطلع إلى استكشاف امكانات أخرى يكون لها حافز البحث في مسارات التنوع، والتناص الذي يمس الخطاب السردي من

حيث كون "الرواية كلا ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة في أساليبها الكلاسية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"(1) كذلك لايخلو النظام السردي القصصي من هذا التنوع في الوحدات والأنسجة، والأنماط الكلامية والأسلوبية. ومن ثمة فقد وجب التساؤل أو البحث في العلاقات التركيبية لهذه الوحدات عبر كافة مستوياتها.

والواقع أن الدراسات النقدية الحديثة لاتتعامل مع منطق المطابقة في ظاهرية الخطاب، وإنما تسعى إلى التوغل في طبقاته الأكثر عمقا من حيث كونه نظاما تركيبيا يخفي في طياته ما لم تفصح عنه في مستواها الظاهر.

لقد أفلحت لسانيات الخطاب المعاصرة في مقاربة الخطاب السردي انطلاقا من تفكيك اللغة، وردها إلى سماتها الإبداعية، وأضحى التعامل مع الإبداع يجر القارئ إلى المقدرة اللغوية في سعي دائب إلى تفجير المكبوت الرمزي والسيميائي لمدلول الكلمة في وحداتها التي تشكل نطاقا من الجمل ومن ثمة يجب دراسة السرد انطلاقا من دراسة لسانيات الخطاب.

---

1 - باختين: الكلمة في الرواية، ص 9.

وهكذا فإن التحليل النقدي الجديد وبخاصة دلالة Semiologic الأدب توغل في مضامين النص الباطنية في استقراء جدلي يعيد تفكيك البنيات التناصية عبر جدل الانفكاك والانبناء لتحديد العلاقة التماثلية بين الجملة ولسانيات الخطاب.

جدلية السرد

إن أي خطاب سردي لايخلو من كونه نظاما، ولا يحيد عن كونه بنية أو دلالة، وحيث يكون النظام ذا دلالات، تبدو الدلالة في الغالب، في شكل بنيات نفسية واديولوجية واجتماعية ضمن سلسلة من العلاقات اللغوية، والرمزية، التي تحمل أكثر من معنى على اعتبار التأويلات المحتملة، وإذا ما اقتصرنا في تحديدنا لمفهوم السرد على ماهو مألوف في الصيغ التقليدية ومتداول لديها بأنه عرض لمجموعة من الأحداث سواء أكانت واقعية أو من نسج الخيال بواسطة اللغة، فإن جدلية السرد المعاصر ترفض هذا النوع من التحديد الذي "يحجب عن ناظرنا، داخل كينونة السرد ذاتها، ما يؤسس على وجه التحديد اشكالا وصعوبة لأنه يلغي بكيفية ما، حدود أشكال السرد وشروط كينونته"(1) ومن ثمة دأبت الدراسات الحديثة على إيجاد صيغ مغايرة للكشف عن حدود هذه

1 - جرار جنيت: حدود السرد (ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي) منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص 71.

الأشكال في جوهريتها وما يؤسس جملة خصائصها الكامنة، واشترطت لذلك نموذجا لايبحث في الموضوعات أو الأفكار والمفهومات، وإنما في العلاقات، في علائق التشكيل الفني وتراكيبها، ومن ثمة نشأت الحاجة إلى النظام الألسني لادراك نموذج اختلافي تصفه اللغة وتنتجه لأنه كائن في الإنجاز اللغوي اللامتناهي "وهكذا يكون النموذج أصلا لايتكرر، وسمة دالة على الفرادة، بالاضافة إلى كونه أداة هامة في التحليل"(1) وطبيعي أن يحظى الخطاب القصصي بجهود نظرية متباينة تسعى في مجملها إلى البحث الدلالي في أساسيات باطنية وأخرى ثانوية تشكل في مجملها البناء التشكيلي العام لنظام القص.

يبدو أن المنظور الرؤيوي لتركيب البنيات الممكنة لخطاب السرد يصب في سياق الفعل التواصلي للانساق اللغوية والرمزية عبر وحدات المحمول الدلالي لوظيفة السرد، السارد والممثل، وتماثل أنماط الخطابات التي يحملها كل منهما، وكذلك من حيث توظيف الضمائر، بالاضافة إلى تداخل هذه المستويات التي يؤدي إلى إحداث تطابق بين النص والسياق.

---

1 - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، 1993، ص 11.

ولاشك في أن الخطاب السردي في مقولته التركيبية يضم خطابات السارد والممثل وكل ممثل يجسد داخل العالم المسرود مواقف مختلفة من شأنها أن تعطي تصورا شاملا عن العمل القصصي الذي يقتضي بدوره امكانيات تأويلية.

وإذا كان النص يعد نظاما من العلامات اللغوية، ومؤشرا ترابطيا في علاقته الدلالية فإنه "يجب تحديد طبيعة هذا النظام وتحليل وضع "المعنى اللغوي" الأولي قبل النظر في صور معانيه اللامتناهية والثانوية دائما، أكانت ناتجة عن فحص الاحداثيات أو الخطوط السياسية والاقتصادية والاجتماعية، أو عن البحث عن "الارساء الجسدي" اللاواعي أو عن التقديرات الجمالية والفلسفية"(1) غير أن جدلية السرد لاتكمن في هذه الاحداثيات فقط، وإنما في كيفية تشكل صياغة الحبكة السردية.

وقد يبدو الخطاب السردي على مستوى التحليل جملة كبيرة تنطوي على متغيرات لا متناهية تنتظم عبر تطابقات عديدة، ومثل هذا التحليل لايبحث في مضمون المرسلة (الخبر) بقدر ما يبحث في الكيفية التي بها، يتم ايصال هذه المرسلة، وطرائق تمفصل مستويات القص بغرض تأسيس الخطاب الضمني. والنص

---

1 - ينظر سامي سويدان، مقاربة سيميائية قصصية، الفكر العربي المعاصر، ع 18 / 19، ص 117.

في هذه الحال، يعد طبيعيا مالم يكن تاما ومباشرا، لأن في نقصانه توافر الانسجام بين المبدع والمتلقي من حيث تقارب البنيات الدلالية التي يستكشفها المتتبع، وهذه هي المكونات الأساسية التي تشكل موضوع الخطاب في تمثله الدلالي.

وإذا اعتبرنا النص دليلا متعددا، فلا شك في أنه ليس دليلا بما هو عليه، ولكن بما أنه يعكس ماهو عليه، ولذلك فإن "المعنى ليس حاضرا مباشرة في دليل. فبما أن معنى دليل ماهو أمر يتعلق بما ليس هو هذا الدليل، فإن معناه يكون دوما غائبا عنه هو أيضا بوجه من الوجوه. وإذا رغبتم، فإن المعنى يكون مبعثرا، أو منتشرا على طول السلسلة الكاملة من الدلالات"(1) إذن، فإن المعنى الذي يتشكل ضمن سلسلة الأدلة المتشابكة لايمكن القبض عليه بمعزل عن حركية التبادل التأثيري فيما بينها بحيث لايمكن لأي سلسلة كلامية لاحقة أو سابقة أن تظهر بمنأى عن هذه الحركية. وهذا ما يعكس أو يحاول أن يعكس الوضعيات المختلفة المصاغة للأدلة. بالإضافة إلى كونها ترد في سياقات متنوعة ولذلك فإن الدليل نتاج سيرورة اعتباطية وحدسية دون عزل للسمات والسياقات الخارجية في ملاحقة أسباب تمفصلاته، ووظائفه الداخلية.

---

1 - تيري ايغلتون: مابعد البنوية في النظرية الأدبية، تر: ثائر ديب، الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب دمشق، ع 281، ص 152.

لقد استمدت القراءة النقدية المعاصرة امكاناتها التأويلية من المكون الدلالي، والتحويلي الذي يقتضي احالة الدليل إلى مكوناته التوليدية القابلة لانتاج دلالي متعدد. ولم تعد القراءة تحتفظ بتتبع المعنى الحرفي للدليل، وإنما التفتت إلى متابعة انتشار المعنى الخفي عبر الدليل، ومن شأن ذلك أن يفسح المجال لقراءة متسائلة بالخصوص حول العمارة التشكيلية للأسلوب السردي بوصفه عامل انسجام دلالي، ووظيفي.

بعد هذه الوثبات الخاطفة في - تحليل نظرية السرد - ارتأينا أنه من الضرورة بمكان تعزيز هذا الاطار النظري بما ينسجم مع بعض النصوص، وقد انتابنا شعور بالقلق ازاء اختيار أي النصوص أحق - ابداعيا - من غيرها بالدراسة؟ على اعتبار أن كل نص قصصي هو بالأساس نص سردي، أو قل في ذلك أن جميع الخطابات هي بالضرورة حاضرة بوجود دلالتها على الأشكال السردية.

وقد أخذت بنا هذه الاشكالية إلى القراءة المستفيضة في بعض قصصنا التي يغلب عليها الطابع الأرسطي بمجرياتها النمطية فكان من شأن رد الفعل التداولي أن خلق نوعا من القراءة الانطباعية التي غلبت عليها الاستجابة الواعية للفاعلية الذوقية.

لقد تفرد القاص الجزائري "جمال فوغالي" بأسلوب شعري تأملي متميز، يقف القارئ من خلاله على شفرات تعبيرية وترميزية تجعل من اللغة كيانا للخلق، وليس وظيفة للإنشاء، كذلك فإن الخطاب القصصي لايعبر فقط عن مخبرات وإنما هو فيض من الدلالات تحيا بوفرة القرائن التي تتضمن أبعادا خفية لايوحي بها الخطاب المباشر، وإنما يتضمنها المقول المتسع، دائما، لكثير من الاحتمالات، وبإمكان هذا المقول أن يتسع لعدد من المدلولات، وأن يضمها في وحدات وظيفية مختلفة.

وإذا كان المعنى المباشر لقصة احبارة، التي سوف نجري عليها قراءة تأويلة، تعكس ضياع الفرد الذي يغادر الريف إلى هموم المدينة وأحضانها، فإن المعنى الباطني للرمز الدلالي "احبارة" يكشف عن اغتراب المبدع الجزائري والتيه الذي يعيشه بعمق مأساوي، وقد جاءت هذه الاغترابات مفعمة بالحنين المزمن إلى البدايات الأولى (الريف بكل سماته ومعانيه) فرارا من عالم الضياع والغربة (المدينة بكل زيفها وأوهامها).

النواة الرحمية

وهي الجملة الرحمية matricial phrase التي يتفرع عنها النسيج النصي للقصة، وتعمل على توسيمه. وهي المحور الجوهري

المولد لمجموع الدلالات، والتكرارات والتراكمات المتوالية، والأنظمة الرمزية الثانوية والجزئية، والإشارات الكامنة في النص، غير أن السرد لايحدد الجملة الرحمية بصورة مباشرة، فهي تظهر من خلال.

- الشفرات النصية (الرمزية أو الأيقونية)
- الصيغة الجوهرية للحبكة السردية

وفي قصة "أحبارة" يبدو جوهر الجملة الرحمية في البحث عن الخلاص، غير أن البنية في هذه القصة هي بنية جدلية صراعية تكشف عن طموح المبدع الجزائري في بحثه عن صيغ جديدة، ورئ مغايرة لواقع بدا يتراجع إلى الخلف.

وإذا استند الاجتهاد التأويلي إلى ثنائية دال / مدلول، فإن لغة القص التي اعتمدها جمال فوغالي تشتغل من خلال الذاكرة على مستويين زمنيين: زمن الحاضر وزمن الماضي، بحيث تتغذى الخلية الرحمية لقصة "أحبارة" من تراكم: الذات/ التراث، الذات/ المخيلة، الذات/ اللغة، واللغة هنا - مجازا - تعد حيزا للمقول المترسب دون أن يطابق النص.

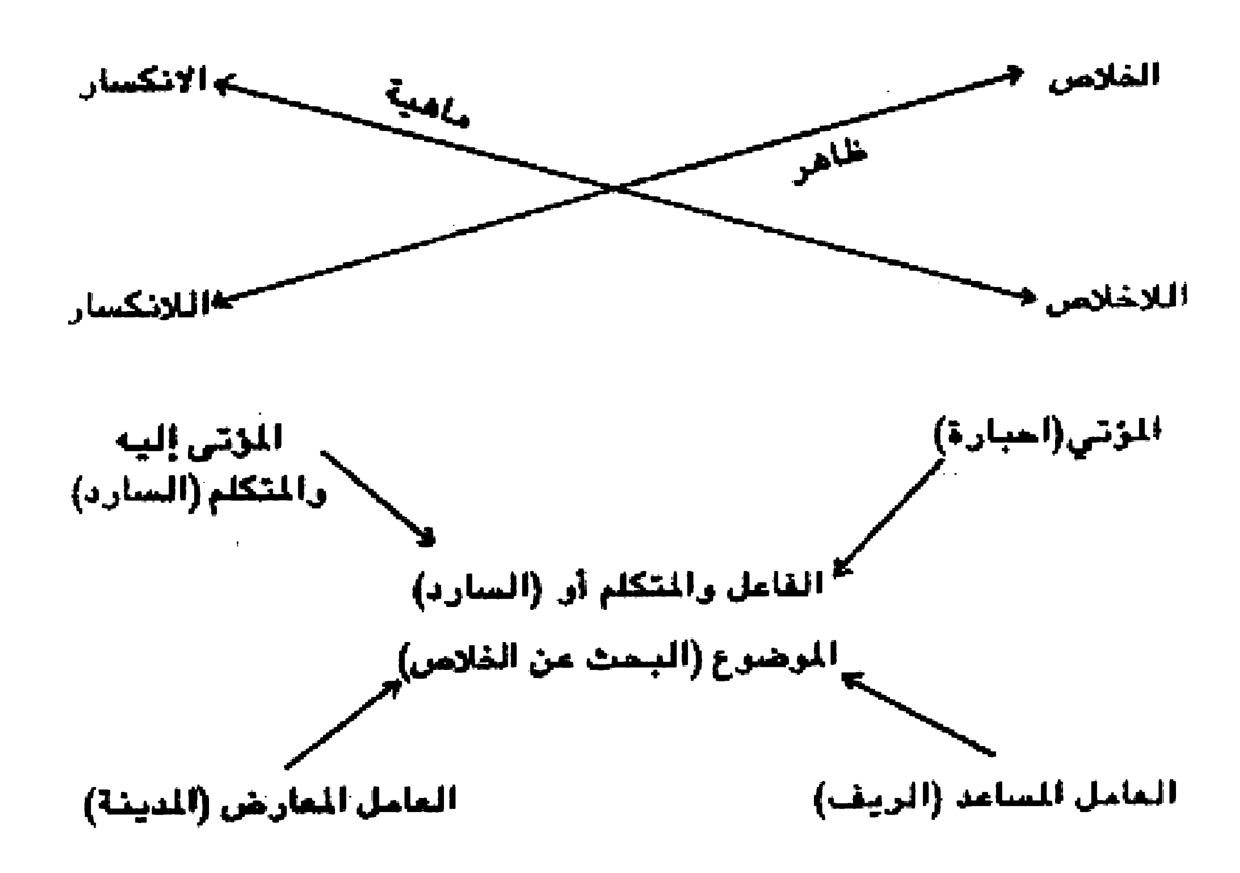
ان هاجس الإبداع لايحمل هما فرديا وحسب، وإنما هو نتاج وعي شمولي، فلا يمكن عزل الناتج الابداعي عن السياق الذي وجد فيه، بل يخضع بالضرورة إلى متغيراته، غير أنه لايرصد الحاصل، وإنما يتأمل الممكن، ومن ثمة جاء ادراك المبدع مكملا لرؤيا العالم، ولاشك في أن الحلم الذي يشكل بنية وعي متحرك في "أحبارة" هي أيضا نتاج اجتماعي وانطولوجي لوعي الذات في تفاعل حدود المعطى وإمكانيات المتخيل. ومن ثمة جاءت "أحبارة" لتعلن عن مكبوت ذاكري دون أن تحركه أو تتعداه. لقد اكتفت بالإشارة إلى شراسة الواقعي، واجتياح الذاكري، وتراجع الحلمي (الرؤيوي)، إلى فقدان قيمته الجوهرية من حيث هو دلالة على امتلاك النجاة أو تحقيق السعادة (ما أرخص الحلم) فغالبا ما نفر من واقعنا إلى فيض أحلامنا ولكن سرعان ما نكتشف بأن الأحلام تكذب، أو أننا نوهم أنفسنا باكتشاف يوتوبيا الخلاص في زيف أحلامنا.

أمام هذه المفارقة، تنزاح لغة السرد إلى استعمال شفرات أيقونية تعبر من خلالها بوابة الحلم إلى أرض السعادة والفرح، وتتمثل هذه الشفرات في الرموز التالية:

- شفرة الأنثى
- شفرة الطبيعة
- شفرة الذاكرة

بحيث تكشف عن خصوصية السرد الجمالية من خلال صياغة متملصة تشتغل من خلال خلية الحلم / الخلاص المتمثلة ظاهريا في (المرأة الحبيبة) وباطنيا في (المرأة الرمز) ويعد هذا بمثابة المفتاح الذي يشكل محور الدليل، وتتوزع عنه اشعاعات دلالية تمتد إلى مساحات أخرى من البحث عن الذات.

وتتجلى هذه الجمالية السردية - إن صح التعبير - من خلال تقابل تيمة الانكسار المتمثل في فضاء المدينة، وتيمة الخلاص المجسدة في عالم الريف (الحبيبة).



وقياسا على ذلك فإن حاضر الذات هو حاضر المدينة، وهو واقعها الماهوي المزمن الذي تحاول الفرار منه إلى واقع رؤياوي هو عالم الصبيبة، بحيث يمثل الأول سمات الضياع، التيه، العري... بينما يمثل الثاني الحب، الطمأنينة، الدفء...

ان التيمة الأساس في "أحبارة" هي تيمة "حلم". وقد توزعت عن هذه التيمة اشعاعات دلالية تشترك في سير المحور الدلالي العام، نستكشفها من خلال العلاقات التي تقيمها فيما بينها. وهي تتعلق بالخلية الرجمية من حيث المعادل السيمياثي لصورة الحلم في تحققه الكشفي.

ان طبيعة العلاقات التي يكشف عنها السرد تعبر عن تداخل، لايحتفظ بحالة مستقرة، بما هو تعبير عن وعي لغوي، وهو الأمر الذي أدى إلى الاهتمام البالغ بالبناء الفني للسردية لتغدو بذلك اللغة مجالا للتصور واعادة التشكيل. ولعل ما يميز السرد ليس الموضوع "Sujet" ولكن ما يفرزه التنوع الكلامي من رموز لسانية وأسلوبية. وقد أيقن باختين أن الاشكالية المركزية هي "مشكلة التصوير الفني للغة، مشكلة صورة اللغة"(1) لذا ألفينا اللغة في "أحبارة" لغة حلمية، تكاد تهذي، تتداخل فيها رموز الأنثى، الطبيعة الذاكرة، وتشكل كل من هذه الشفرات سمة دلالية تحتضن بعدا ذاكريا.

---

1 - باختين: الكلمة في الرواية، ص 144.

أيقونة الأنثى

إنّ المرأة في "أحبارة" هي علامة أيقونية تشير إلى أبعد من الدلالة المباشرة للكلمة، وبالتالي قد يبدو بأن لغة السرد في هذه المجموعة تشتغل من خلال العلامات الأيقونية التي تشحن الرمز بدلالات لاتفسر لنا تطور المعنى وانتشاره عبر النص، ولكنها في الغالب توحي لنا بمضمونات احتمالية تتحكم بها حركية السرد في مسارها اللامحدود أو اللامعلوم.

ومن ثمة تنشأ حاجة المتلقي إلى تأويل هذه الدلالات بالاستناد إلى العلاقات التي تنشأ بين الرموز والتراكيب، وعلاقتها أيضا بالسياق الحضاري الذي ظهرت فيه.

ان البنى في ظاهرها، هي في تطابق مع المعنى، غير أنها في الواقع تتعارض معه من حيث انها نزوع إلى الكلية والشمولية. وهكذا فإن البحث في بنية التطابق والتعارض هي بنية وعي لغوي بالدرجة الأولى. وتعتبر اللغة تجسيدا أعلى لهذه الفعالية "ذلك أن النص هو – في آن واحد – تجسيد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضا. وماهو حضور، هو، تحديدا، علاقة بين

مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لاتفصح ولاتنكشف إلا عبر هذا التجسد"(1) الذي واكب أسلوبية التقبل في سعيها إلى ابتكار تصور للقراءة التأويلية، تعتمد على دلائل النص وفضاءاته. غير أنها لاتستبعد امكانية الفهم التأويلي في اختزال المعادلة السردية وتحليلها.

وتسرد أيقونة الأنثى في "أحبارة" خلاصة الفرح الانساني الذي تجسده مريم (الطهر) وجازية (العشق). ولعل أيقونة الأنثى هذه هي نبوءة الخلاص. فهي في "أحبارة" رمز لكل براءات العالم وطهارته، ويتجلى ذلك من خلال توظيف القاص "مريم عليها السلام" من خلال السياق التالي (ويرتفع صوت الشيخ يملي علي ما تيسر من سورة مريم). ان دلالة هذا التوظيف، ترتبط بمدلولات البراءة والطهر (السترة) لبنات الريف، وتوحي بحاجة الانسان إلى العودة إلى براءته الأولى قبل أن يطرد من فردوسه، ويتورط في الخطيئة.

ولعل الوجه الآخر الذي تتجلى من خلاله هذه الأيقونة هو صورة العشق الخالد لما تضمنه السياق من معاني الاحتواء: (وجازيتي أنت وينبت العشب نديا في صحراء الأعماق).

---

1 - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ص 9.

أيقونة الطبيعة

تكتسب الأيقونة ميزاتها الدلالية من مجموع الملامح المشتركة لسياقها الرمزي والمعجمي والتركيبي، إلا أن هذه الملامح لاتؤدي إلى المعنى وإنما تفضي إلى تصور ما حول هذا المعنى ويجب إذن "أن نسلم بأن، دراسة الدلالات قد تقدمت، في هذا الميدان، حتى الآن: اسئلة أكثر بكثير من الأجوبة - وفي الحقيقة مهما يكن مستوى التجريد المتوصل إليه من أفضل التحاليل الدلالية، فإنها تؤدي دائما إلى مجموعة ملامح "للمعنى" إلى حد ما"(1) وهذا شأن القراءات المفتوحة التي تترك فضاء للتأويلات المتساوقة. وهكذا تضعنا أيقونة الطبيعة في "أحبارة" أمام تنوع دلالي متداخل، ولهذا لايمكن القبض على هذا التنوع إلا في صميم تشكله البنائي في عمارته السيميائية والتناصية "فالنص إذن متقاطع متواصل متناص متداخل في احداثياته المتعددة.. وبالتالي فهو ليس تعبيرا ذاتيا في تشكيله واستقلاله وفي الفضاءات التي يرد إليها. وبمقدار ما يعبر عن المعادلات الذاتية للتكوين البنائي للمرسل، بمقدار ما يقترب من تحديد فضاءاته الايديولوجية بشكل أكثر وضوحا"(2) ومن ثمة فإن احداثيات التقبل تتضمن وعيا بهذه الفضاءات، وتقتضي استجابة تساؤلية.

---

1 - آن اينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، دار السؤال، ص 73.
2 - جمال الدين الخضور: زمن النص، دار الحصاد، 1995، ص 31.

ومن هنا يبدو التعامل مع أيقونة الطبيعة التي يستحضرها القاص لمواجهة فضاء المدينة الرهيب، تعاملا استدلاليا. ولا يمكن مقاربة هذه الأيقونة دون دخول أو محاكاة دلالة المكان، ونحن لانستحضر مع القاص أيقونة الطبيعة، دون استحضار التيمات المصاحبة لها وهذه المصاحبات في مجملها سمات دلالية تحتضن بعدا ذاكريا في الطبيعة وفي الانسان الجزائري:

- صفصافة
- عطرك الشهي الممزوج بالصنوبر
- الأحراش البرية
- حقل الزيتون يتصاعد خلف التلة

ان تشبع المكان بمثل هذه الحقول الدلالية، لاينم عن ضيق (المتكلم) بفضاء المدينة وحسب، ولكنه يوحي بالقيمة الجمالية لفضاء الريف (الحلم المفقود)، ويكشف لنا بالتالي عن تقابل سيميائي بين الفضائين "الريف والمدينة" يبدو من خلالهما حاضر المتكلم قطعة من حلم.

أيقونة الذاكرة

ان الشكل لايقوم خارج اللغة، واللغة لاتشتغل بعيدا عن السياق. وإذا كانت بنية السرد في "أحبارة" بنية متحركة عبر سيرورة حلمية، فإن فعل اللغة عبر الحقل الذاكري، من شأنه أن يسمح بتداخل دلالي ولغوي متنوع، يزدحم بالرموز والدلالات، ويرتبط بالذاتي والواقعي، والرمزي والاديولوجي، والمعرفي والميتولوجي...

ولما كان السياق المعرفي للعامة لايميز بين الأصول والأعراف، فقد حاولت قصة "أحبارة" أن تعبر عن هذه التركيبة الذهنية من خلال رؤية إبداعية تسعى إلى اختراق هذا المعرفي دون أن تقوله. ولعل أيقونة الذاكرة هي أكثر دلالة على انسحاب البنية السردية إلى واقع حلمي - تذكري: "ركب ذياب الهلالي" حصانه، وامتشق سيفه وفي "الخرج" الزاد والزواد، كانت وجهته "الجازية"... يخلي بلاد... ويعمّر بلاد... وما يعمرها غير الكريم الجواد..." فالقاص يوظف هذه الأيقونة للتعبير عن الفضاء الحلمي - التذكري للمتكلم الذي وجد فيها المعادل الوجداني لفقدان حالة الاستقرار والاطمئنان التي أضاعها في المدينة كونها لاتخفي أي سحر جمالي. ان استخدام القاص وصلة من القص الشعبي لايحمل بعدا ذاكريا مباشرا، ولكنه إسقاط لاواعي يرتبط بالبعد الاجتماعي والسلوكي والنفساني للفرد الجزائري.

وهكذا فإن اشتراك هذه الأيقونات في الدلالة الكلية لبنية السرد في قصة "أحبارة" يعود إلى ارتباطها بالحركية المتواترة، المستمرة في جو من التذكر والانتحاب الداخلي بما يساعد على تفجير تلك الدلالات والمعاني، لما يستلزمه المحمول الدلالي، أو السياق الحلمي وخصائصه.

ان تيمة الحلم في "أحبارة" تمد اشعاعاتها إلى "اعترافات لامرأة من ضياء" بحيث نجد لهذه التيمة تشاكلات، تعمل اللغة على انتشارها، وتحمل هذه التشاكلات من خلال الزمن، وضمير المخاطب، فمن حيث تشاكل الزمن نلاحظ طغيان الزمن الإستذكاري، ومن حيث الضمير نلاحظ أن القاص جمال فوغالي يوظف في أغلب قصصه ضمير المخاطب (أنت) في دلالته على الابتداء والاقدام على فعل الشيء، وتأكيد محاولات الحركية، ودفع شخوصه نحو خلق فضاء أرحب.

ولعل ما يميز لغة القص، هذا الاشتعال الصوفي، والالتهاب الروحي، ليس فقط من خلال المفردات التي يوظفها، ولكن من حيث اشتغال هذه الألفاظ الدلالية والايحائية، وما توحي به من رموز تعبر عن حالات النفس، وايقاع الوجدان. ويبدو أن اللغة في تتبعها هذه التموجات لم تفصح عن كل دلالاتها، وتلك مفارقة اللغة. وقد استعمل القاص في أسلوبه هذا ضمائر كل من الغائب

والمخاطب والمتكلم، غير أن ضمير المخاطب يكشف من حالة اللاجدوى التي يعيشها المتكلم في النص، والغياب الذي يمتلئ به الحيز الكلامي والرغبة في الامتلاء الفعلي بالغائب. وتكشف البنية العميقة للسرد عن فقدان أو ضياع أو تيه، بحيث يكتسب هذا المعنى بالعودة إلى الاحالة، الاحالة إلى المكون الدلالي.

فإذا كانت البنية هنا قائمة على جدلية: حلم / انكسار، ضياع / خلاص... فإن المفارقة حادة في (اعترافات لامرأة من ضياء) بحيث تبدو الهوة سحيقة بين شساعة الحلم، وقوة الانكسار، بين تيمة الحلم (الخلاص) وتيمة الانكسار (الفناء). ومن ثمة يظهر التقابل في صورة تضاد مطلق بين التيمتين. ويتجلى ذلك في الجدول التالي:

الانكسار (الفناء)	الحلم (الخلاص)
* "فقير أنا حد الاحتضار"	* "أركض الآن باتجاه الحلم"
* "تركتني أصارع ظلمة الطريق وعتمة الحياة"	* "أنت الحضور المشتهى العبق"
* "لو تدرين اغترابي"	* "ألتحم بحضورك"
* "احتلني الجذب بعد رحيلك"	* "امطرني بوهج اللقاء"
* "الانكسار ما أزال أسمعه حثيثا يفري بقاياي"	* "أيا فرحة الروح ما أعذب صفاء هذا التوهج"
* "يشتد الانكسار والجدب يصاعد"	* "لك رماد القلب بعد احتراقه"

الزمن في "أحبارة"

المتكلم في "أحبارة" لايروي أحداثا، وإنما يهجس بمتغيرات، وأحلام ورئ ولذلك فإن انتشار هذه المتغيرات الدالة يتوزع على فضاءات زمنية ثلاث:

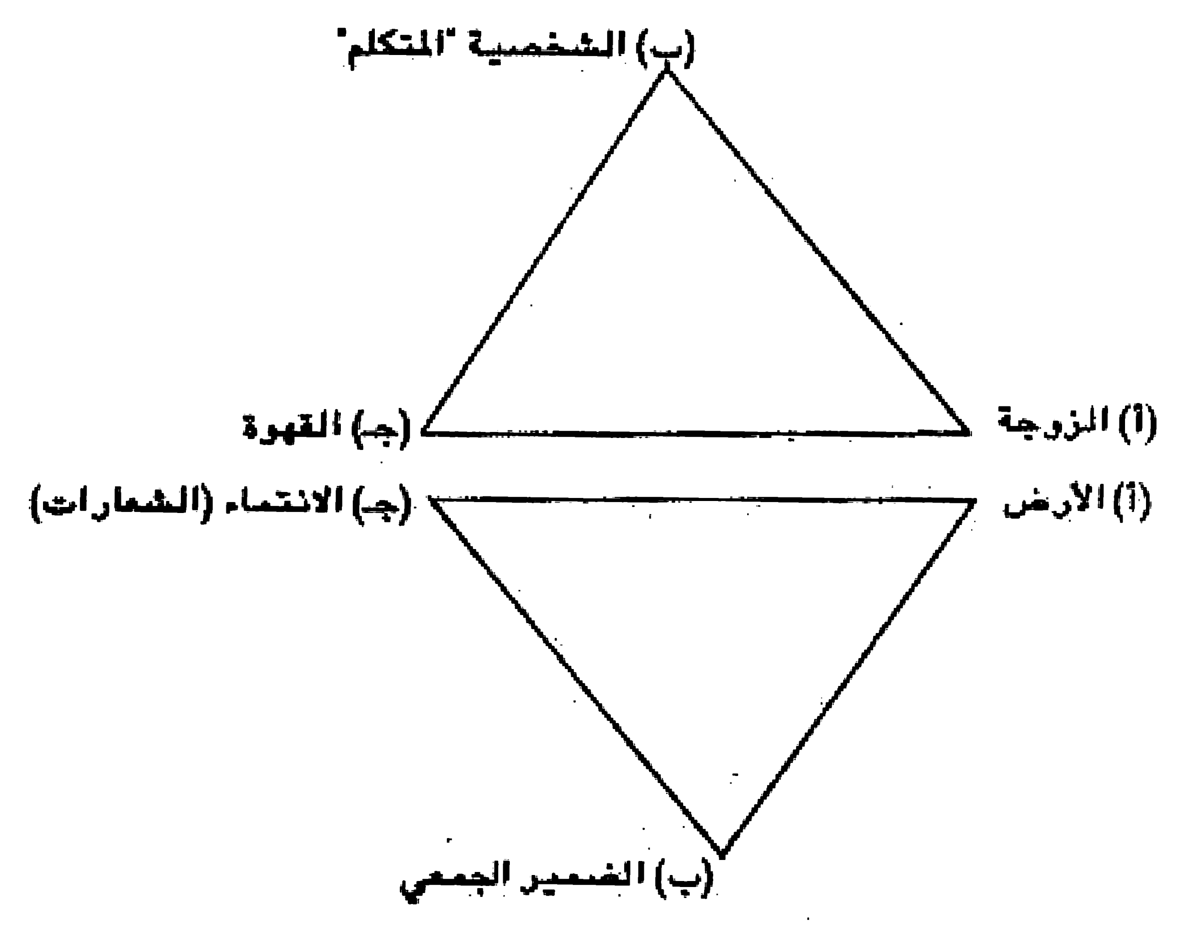
زمن المدينة ←———— الحاضر
زمن الحبيبة ←———— الماضي
زمن الحلم ←———— استذكاري

- لعل اختيار "قهوة" عنوانا للقصة يحمل دلالة تختلف عنها
- قليلا - في دلالة قهوة "عجوز" ابن هدوقة في رواية ريح الجنوب
حين تدعي بأنها لولا القهوة لما استطاعت القيام والقعود(18) فإذا
كانت قهوة ابن هدوقة تعني العادات والتقاليد فلا شك في أن
قهوة عمار يزلي تعني - بحسب زعمه - عادات وتقاليد زائفة من
نوع خاص، فالاختلاف يكمن في كون الأولى ذات بيئة قيم دينية
من منظور الشعوذة، واعتماد الخرافات مصدرا للذهنية بعيدا عن
المعتقد الديني السليم، في حين أن القهوة الثانية ذات بيئة قيم
انتمائية وضعية، فهما يتفقان من حيث أنهما يشكلان المحور
الأساسي للتعلق بمبادئ معينة في سلوك الانسان، لكنهما يختلفان
من حيث نوعية هذه القيم والمبادئ.

- واغراق القاص في مواصفات القهوة له ما يبرره في
القصة بوجه عام بدءا من التعبير المجازي لدلالة القهوة المتمثل
في التركيز المحكم، أو بما يمكن تسميته بالشبعة المفرطة كما جاء
على لسان الشخصية "المتكلم" الذي كان "مملوءا حد التخمة" وليس
القصد من التخمة الارتواء والاشباع، من شربها، فالصورة في
دلالتها تذهب إلى أبعد من ذلك، إلى كون المتكلم أقهى نفسه عن
كل شيء إلا القهوة المرتبطة أساسا بالخمرة في معناها اللغوي أو
ما يمكن اعتباره هنا بالتخدير العقلي.

- لقد كان باستطاعة القاص أن يوظف الخمرة لما لها من تطابق في الدلالة، غير أن توظيفه لها - بهذا الشكل - يصبح مقتصرا على نوعية معينة من الأفراد، في حين أن القهوة عامة بين كل الناس، يستهلكها العام والخاص، الغني والفقير، ونكهتها تعطي انتعاشا ذهنيا معينا لايحسه إلا من يدمن عليها ويفرط في شربها.

ويبقى بعد هذا الطرح ماذا تعني دلالة القهوة في القصة؟ قبل ذلك لابد من اعطاء صورة سريعة عن الوجود الانساني. ان الفرد - أيا كان وفي أي وقت - موزع في حياته بين ثلاث زوايا لمثلث محكم الأشعة (بين الوجود، والمكان والانتماء) ولايستطيع بأي حال من الأحوال الخروج عن هذه المواصفات. فاستغل القاص هذه الجدلية الكونية لوجود الانسان على وجه الأرض وجاء بها ظاهرا بأسماء تخدم قصته قصد الوصول إلى ما يصبو إليه في خدمة الفكرة التي ينوي طرحها، وهو ما يبينه هذا الرسم على الشكل التالي.



ان فرضية الشكل السفلي تفرض نفسها دون اجحاف - ولو كان ذلك دون قصد من القاص - فارتباط الزوجة بالأرض واضح في القصة لأن كلا منهما عنصر انجاب وحضنة، في حين يبدو ولأول وهلة أن هناك تعسفا في ربط الصلة بين دلالتي القهوة والانتماءات، لكن سرعان ما نتمعن في القراءة الداخلية للقصة نجد ذلك الارتباط الذي تشده أواصر المتعة والحنين في تلاحمهما وتداخل بعضهما ببعض من حيث الهدف المنشود لدى القاص.

فالتخدير العقلي الذي تخلقه القهوة - كما بينت سلفا - هو نفسه الذي تغذيه وتنميه الانتماءات الوضعية ذات الطابع الشعاري المزيف، التي كانت سائدة في عهد نظام التجربة الاشتراكية.

لكن انّى لنا من هذه الشعارات؟ ان أحداث القصة ثرية بهذا المؤشر سواء أكان حقيقيا أم مجازيا - نستكشفه من خلف الكلمة مثل التردد الدائم الذي ساد الشخصية (المتكلم) حين شعر "بثقل دماغه" فلم يجد بدا من تخلصه بما يثقل دماغه سوى المحاولة الفاشلة باللجوء إلى فكرة الخلاص بالقهوة التي وجد فيها العون المعين على وساوسه وهي تتشابه من حيث تراءٍ له المقهى - كما عبر القاص عن ذلك على لسان شخصيته:"تراءت لي قهوة.. توقفت عن العمل.. اصطك باب المكتب خلفي.. دلفت السلم.. قطعت الحديقة.. دخلت المقهى.. طلبت قهوة.. لم ترحن القهوة.. لم ترقن القهوة.. خرجت من المقهى.. دخلت مقهى.. طلبت قهوة.. خرجت، ثم عدت.. دفعت ثمن القهوة.. وخرجت من جديد.. من المقهى.. في اتجاه أي مكان.. ولتكن هذه المقهى.. طلبت قهوة.. ثم قهوة.. وخرجت من المقهى.." فالصراع القائم لهذه الشخصية المعبرة عن الضمير الجمعي يوحي بأن هناك اختناقا معينا يعانيه هذا الضمير في كل مكان، أينما ذهب على وجه الأرض فوقف مبهورا أمام هذه التصرفات حتى "توقف عن العمل" فلم يعد شغله

الشاغل سوى البحث عن مكانته أمام أبواب المكاتب التي أصبحت (تصطك من خلفه) نتيجة الروتين الاداري المتعفن فلم يجد منفذا ليخرج منه رغم دلوفه نحو السلم. واختيار القاص كلمة "دلف" لم يأت اعتباطا بل جاء نتيجة التأزم الذي بلغ أشده حتى لم يستطع الوصول إلى ما ينقذه من هذه العوائق المعبر عنها بصورة مجازية "بالسلم" وكأن القاص وهو يسعى بمشيه المقيد يريد أن يصل إلى هذا السلم الذي ينتظر منه الكثير فلم يفلح في ذلك لأنه تراجع عن موقفه ليعبر مسلكا أخر كان يرى فيه منفعة وخيرا حين أراد أن يقطع الحديقة، فلم يجد أمامه سوى هاجسه المخيف، الذي اشمأزت منه نفسه حين دخل احدى دور المكومة المعبر عنها (بالمقهى) بما يحمله من دلالات معينة، وشعارات ادارية كان يجدها المواطن وراء كل مطلب يسعى من أجل تحقيقه فكونت في نفسه نوعا من الملل حتى "لم تعد تريحه هذه الأماكن، ولا تروقه هذه الشعارات" رغم أنها تصادفه في كل مكان مما تسبب منه الاخلال في توازنه الاجتماعي حين "دفع ثمن القهوة" نتيجة للارق والتعب اللذين سادا حياته اليومية التي كانت في دوامة مفرغة لم ترفع من شأن قيم هذا لانسان أو ذاك.

ان ما يدعم رأينا هذا هو ما جاء به القاص في هذه الصورة الموضحة:

"في عيوني كانت ترتسم عدة رسومات متحركة... الدنيا

ليل.. والشوارع قهوة. عباد الله يجرون وراء الأحلام المطرودة".
إلى هذا الحد نخلص إلى نتيجة مفادها أن قهوة عمار يزلي عبارة عن انتفاضة معلنة، بل انه يفكر في وضع خط محكم الانساق لبناء التركيبة الاجتماعية بناء سليما، ويسعى إلى استكشاف ما يرادف القهر والظلم للوضع الاجتماعي الذي كان سائدا في يوم ما، والانفعال والافتعال في تسيير بعض المؤسسات التي تسبب في أحداث أكتوبر (1988).

ويقفز القاص إلى إشكالية أخرى مفادها أن الفرد بعد خروجه من العمل لايجد ما يتسلى به، أو ينشط من خلاله إلا "مسلسل السابعة" عدا ذلك فالجو مشحون بمعايير معينة تحكم هذا الفرد أو ذاك وتقوده نحو اتجاه معين في حياته الاجتماعية والسياسية، حتى لم يعد يفرق بين ماهو حقيقي وماهو زائف لضبط أموره في الحياة، وكأن الحياة كلها أضداد في نظره ولم تعد الصورة واضحة ومتميزة إلا من خلال هذه الأضداد ثم بعد ذلك ينهي القاص حيرته بالطرح التالي: لماذا أتذكر هذه المسألة؟ "مسألة القهوة" كدت أنساها لكن كيف يمكن أن أنسى.. انها جزء من حياتنا اليومية" ان هذا التلاعب والتردد في التمسك بالمبدأ أو عدم التمسك به هو صورة انعكاسية "للشخصية (المتكلم)" التي لم تعد تهتم بأي شيء بما في ذلك "الاعلام" الذي رسمه في صورة الجريدة اليومية التي وظفها حين شرائه "سمك الأمس في جريدة

اليوم" بوصفها جريدة مهترئة في نظره تلوك وتجتر مالها (...) بحيث لم يعد لها الدور الفعال في اثراء الفكر الانساني ولاعطائها الخبر الآني فهي "كالعادة استقبالات، وفود مأدبات،..." وهي الصورة السلمية التي تسعى إلى دفعها والوصول بها إلى ما ينبغي أن يكون في حياتنا الاجتماعية، في حين كانت الصورة الملطخة بقطرات دم السردين هي صورة حرب لبنان، الحرب العراقية الايرانية، اشتباكات بالسلاح الأبيض، جنوب افريقيا، الصحراء، التشاد، السيخ، الهندوراس، نيكاراغو، الفلبين" وهي كلها صور لأحداث ساخنة كان من نصيبها في القصة أن تكون ملطخة بقطرات الدم الحقيقية سواء منها المفتعلة أم المفروضة.

هكذا كان مسار شخصية القاص حين تبنت فكرة الاهتمام بقضايا التحرير في العالم وهو ما يعطي دون شك مظهرا حقيقيا لانتماء معين لخدمة مبدأ ما وهي صورة سطحية أبداها القاص لشخصيته التي عكست مسرحه المتناقض حين أراد أن يجرد شخصيته من أي انتماء باتخاذه أي شعار يموج به نحو اتجاه معين.

ليست "قهوة" في مدلولها المألوف هي التي تجعل "المتكلم" يخرج عن السلوك العادي لأي موظف، وانما المصاحبات الدلالية أو الدلالة الخفية لمضمون "قهوة" هي التي ترافق تصرفات "المتكلم"،

ومن ثمة فقد تجاوزت لغته مستوى تماثل الواقع إلى التنبؤ به، وانتاج واقع ما بعدي من خلال العلامة "قهوة" التي تنتشر عبر اشعاعاتها الدلالية العديدة، وتعمل على اتساع مجالها الاشاري، ولعل من أبرزها وأهمها:

* الواحدية
* السوداوية
* السراب

هذه الحقول تشاكل "قهوة" من حيث فاعلية الراهن المزمن في تعاطيه الحياة في مستوى البعد الواحد، ولعل تكرار قهوة يكشف من سوداوية المشهد الباطني والظاهري معاً، لراهن الواقع المعيش الذي أيقنه المتكلم بحسه المدرك وتصوره.

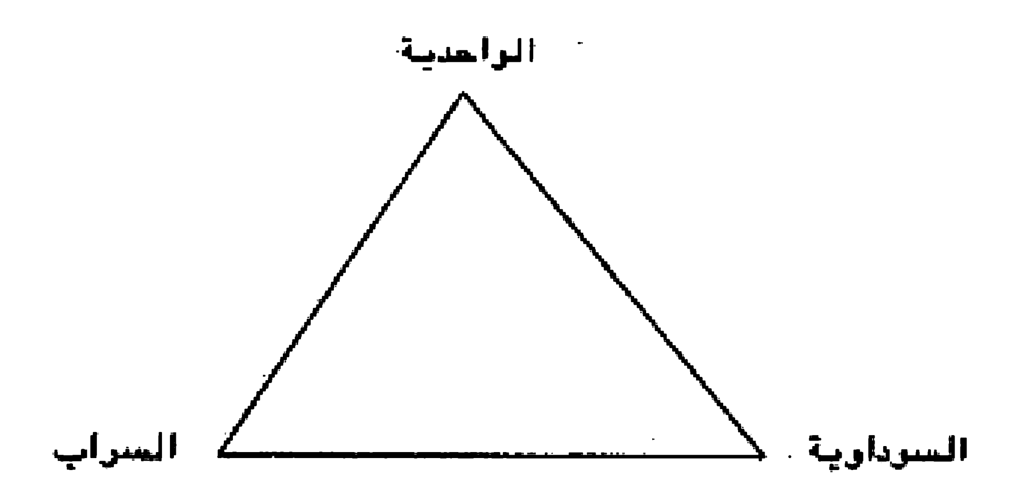
لقد انفردت قصة "قهوة الواردة في مجموعة (عرس الديب) بنظام لغوي مفتوح على فيض من الايماءات والدلالات، غير أن القراءة التأملية المتفحصة بإمكانها أن تدرك مظان هذه الايماءات، وكما أظهرت الدراسات البنيوية القصصية فإن سلطتين "يتسم بهما شكل القصة اتساما أساسيا: فأما الأولى فتتمثل في مد الاشارات على طول القصة، وأما الثانية فتتمثل في ادخال اتساعات غير متوقعة في هذه الانحرافات. ولكن خاصية

القصة تتجلى في ادخال هذه الانزياحات في اللغة"(1) ولعل أهم ما حققته "قهوة" هي أنها تمنح المتلقي شفرات تقوده إلى إدراك المسافة الزمنية التي اختزلتها الانزياحات الدلالية الناتجة عن الوظيفة المتعددة لهذه العلامة التي يتوحد فيها الواقع والحلم، الهلوسة والوعي، والذاكرة والنسيان في (عيون امرأة) وهنا تخرج قهوة عن دلالتها العادية لتدخل حقولا مغايرة في الفهم والتأمل، ولتنقلب إلى نوع من الترقب أو الهاجس الذي يمتزج فيه السراب بالأمل، والحب بالألم:(... جلست إلى جواري... عيناها كانا فنجاني قهوة.. أرى فيهما روحي، محاجر لافراغ الروح المتعبة بالأيام الثقيلة، وهذه الروعة التي نحلم بها، وهذا الرعب الذي نعيشه كالوباء كل يوم..)

ونتيجة لذلك الانزياح الدلالي الذي أضفته "قهوة" على المعنى الكلي للقصة، فان الجوهر الأساسي لهذا الانزياح هو تفكيك البنية المجتمعية لواقع ما قبل أكتوبر 1988، الذي تخثرت فيه القيم الفنية والابداعية واستمر في مسار الواحدية الذي أتلف الاحساس بالقيمة، والمتعة لدى الفرد الجزائري، وحوله إلى نوع من التراكم وكأن الأمور كانت تسير - قبل هذه الحقبة الزمنية - رهين هذا المثلث:

---

1 - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، ص 82.



ويوحي هذا المثلث - في نظر المبدع - بنوع من اللاتواصل أو التمزق لما يحيط "المتكلم" من ألوان الغبن والضغط بوصفهما صورة للداخل الضيق، والخارج المحدود: وهي الحبكة التي تنطوي عليها قصة (قهوة)، فهي رصد للمشهد الحالك - بحسب رأي القاص - لواقع الفرد الجزائري في مجتمع مقموع تحدد حركيته واحدية الرأي، وواحدية الفعل فينتج عن ذلك هوة نفسية واجتماعية في ذات "المتكلم" الذي يعكس امتناع الوعي عن المواجهة، وهروبه إلى آليات دفاعية تستمر في خلق نوع من الموازاة بين الواقع المعطى والواقع الممكن الذي يتحقق في عيون الزوجة: (لعيون زوجتي وسادات ونوافذ.. وأشرعة ورياش، أرى فيهما مسالك الأمان اللازوردي الوثاب الذي تلوح بشائره على بوابة أفق المدينة الصامتة...) ولعل واقع الرعب الذي أدركه المتكلم من خلال فقدانه حالات الاستقرار واستغراقه في آفاق الترقب هو النبوءة التي

أفرزتها بنيات متعاقبة استشرافية لواقع ما بعد أكتوبر (1988).

يبدو أن "قهوة" في اختراقها نمطية الشكل التقليدي للقصة القصيرة تقوم على دلالة التعدد في الواحد اتجاه واقع مشترك.

وهكذا فإن حركية القص في "القهوة" لاتبدأ بحالة لتنتهي إلى أخرى، ولكنك تشعر كقارئ أو متلق بأنها حركية متطورة في جوهر سيرورتها لتجد نفسك في كل مرة أمام اسقاطات متنوعة الأحداث والدلالات.

غير أن القصة القصيرة لاتتطلب الفعل فحسب بل تتطلب الفعل ورد الفعل، كما تتطلب أن لايكون هناك تطابق بينهما(1) وفي ذلك امتياز للمتكلم في "قهوة" الذي يقوم بدور الممثل والسارد في آن واحد.

وتأتي الواحدية على رأس الهرم لتكشف عن عمق المسافة الخلافية بين الوعي والحلم في علاقة المتكلم بمسوغات الواقع الذي يعيش فيه. وقد تبدو المفارقة عميقة حين يكشف عن معاناته وعدم قدرته على التحمل، بحيث أقهى نفسه حد التخمة، وهي التجربة

---

1 - فيكتور شلوفسكي: بنية الرواية وبنية القصة القصيرة فصول ع 4/ م3/ 1986، ص 35.

التي جرت كيانه إلى تقمص حقائق تشوبها الضبابية، وهو الأمر الذي يجعله يضطرب في سلوكاته ويتميز بطابع من السكر والخبل، وهو في أعماق وجدانه يصبو إلى فكرة الخلاص من ثقل الأيام المكرورة، والتطلع إلى أفق حضاري، وميلاد مجتمع جديد.

ان المستويات الدلالية الثلاث (الواحدية، السوداوية، السراب) التي تكشف عنها القراءة الخلفية هي سر الحبكة التي تنطوي عليها بنية السرد في "قهوة".

الواحدية

ان المعنى الذي يقدمه القاص على لسان شخصيته (المتكلم) يستدعي اشراك القارئ ليتمم انتاجه، ومن ثمة فإن توظيف قهوة (الانزياحي) هو بمثابة تحويل لوظيفتها الدلالية بافراغها من محتواها التداولي، وشحنها بدلالات مغايرة، تطابق رؤيته للواقع "وهي وظيفة لغوية، لا وظيفة كلام السارد، ولكنها كلام الحقيقة التي يعبر عنها الواقع، لهذا تتحول الوظيفة اللغوية، إلى مونولوجيا تستهدف تعرية حقيقة الواقع، مادام المنطق لايفضي إلى شيء" وبذلك تكون قهوة صورة لنموذج الواحدية المدمنة، فنحن أمام شهادات تحيل على البعد الراسخ لهذه الواحدية:

- واحدية الاتجاه (من مكتب العمل إلى المقهى إلى البيت)
- واحدية الحدث (أخبار الجريدة المكرورة)
- واحدية الوعي
- واحدية الفعل

غير أن الشق أو الشرخ الذي يحدث في الوعي الفرداني هو شعور غير مباشر باللامعنى وهذا الاحساس سرعان ما يتحول من الباطن إلى الظاهر.

ان قهوة هي التي تلازم المتكلم طيلة يومه، انها تشكل الزمان والمكان معا، لكن السارد (المتكلم) يقيم خارجها فتقدم (القهوة / العلامة) نفسها بما هي عنصر اثارة وهروب وليس كمعادل نفسي أو موضوعي لحالة المتكلم، ذلك أن قهوة باستيلائها على صاحبها تمنحه الفرصة، ليس للتغلب على الواقع والانتصار عليه ولكن، للهروب منه والاستسلام له.

السوداوية

ان المسألة التي تطرحها قصة "قهوة" هي مسألة واقع مهزوز، وغامض، وسوداوي في الداخل، وراكد ومحدود في الخارج. غير أن آلية السرد تحاول النفاذ إلى العمق فتكسر صمت

الواحدية. ولاتكون "تهوة" إلا صورة لسوداوية هذا الواقع، إذ هي تعكس توجه الرؤية إلى الانفتاح على أفق مجهول بحيث يحاول المتكلم الخلاص عن طريق الصراع، صراع المكرور وقهره وكسر محدوديته الممتدة على خط مرسوم وذلك عن طريق سبق المستقبل بالتنبؤ (الساعة تدور... الوقت يمر، والقهوة تلو القهوة، والنادل والمسابات وأنا والناس والأحزان اليومية و أوراقي المتنقلة، شعب موحد في مواجهة الحياة والأزمات والأيام المتشابهة، أنتظر أن تتوقف هذه الساعة، لعلها تعلن عن ميلاد لحظة جديدة لعلي أنقطع عن هذه السوداوية التي تكشر عن أنيابها في وجهي على كل طاولة لتختفي هذه المقاهي إلى الأبد وتستبدل بدور للفن والجمال المستباح...).

ان الرغبة في عالم جديد تزداد مع اتساع مجال الحلم الذي يحطم طاحونة الواحدية ويعلن عن ميلاد لحظات جديدة تستبدل جمالية الوجود ومعناه الانساني بسوداوية الحياة وهنا تختفي تيمة (الحلم) وتظهر تيمة (الفن) ليدرك المتكلم أن خلاصه وخلاص واقعه إنما يكون في "الفن" غير أنها رغبة مقموعة بواقع سوداوي وزمن مظلم.

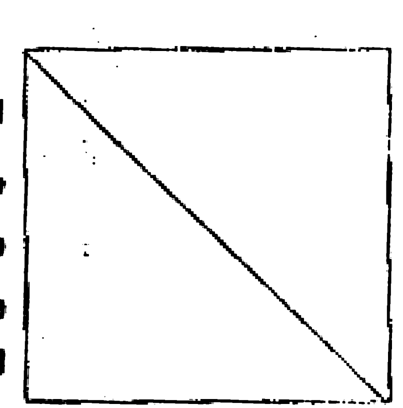
لاشك في أن الزمن مختلف في زمن ابداعه، وزمن تلقيه، غير أن السياق التقبلي للقارئ هو الذي يسعى إلى خرق حركية التطابق الزمني بقصد تفكيك مستوياته الاجتماعية والثقافية، والايديولوجية، بحيث يبدو الزمن الاديولوجي هو المسيطر. إلا أن تجلياته ليست واضحة ولا محددة، ولا تعني الساعة السادسة التي يوظفها القاص بما هي تيمة زمنية سوى احدى مظاهر تلك التجليات. وبذلك يبقى الزمن النفسي للمتكلم انعكاسا لظلامية الواقع المعيش.

ولايمكننا بأي حال أن نفصل بين زمن الخطاب، وزمن المتكلم لكن تمديد سوداوية الزمن تعود إلى تفكيك الذات، وسقوط الفرد في نوع من القتامة واليأس، وفقدان فسحة الأمل، إلا من حلم في بعث حياة جديدة.

وعندئذ أترك للقارئ الحرية المطلقة بالتعليق الذاتي على ما تحمله هذه الصورة من دلالة، وهي لاتحتاج إلى اجهاد فكري قصد التأويل بقدر ما تعني الصورة الحقيقية لشخصية القاص الموزعة بين متناقضات الحياة اليومية بكل ما يحمله المعنى من دلالة.

دانيا حلم الجزائر

القسم الرابع



يهتم المنهج السيميائي لمقاربة الخطاب القصصي في بنيته الاشارية وعلائقه الجدلية بالعالم الداخلي للنص، وما يعتلج فيه من مستويات وتراكيب، والبحث في عمق الدلالات المشكّلة لنسيج الخلية الرمزية أو ما يمكن أن يعرف بالخلية الرحمية لفضاء المعنى. فالواقع أن متابعة الخطاب يفضي بنا إلى ما يشبه التدرج اللوني بغية الوقوف على جوهر المعنى المستتر وراء المعنى الظاهر ومن ثمة إضاءته على اعتبار أن سيمياء النص لاتبحث في الكشف عن الايجابيات وابرازها وانما البحث في "الإمكان" عن الطرائق صفة مميزة لها، فليس بالضرورة أن تقوم بنية النص على ثنائية الرفض والقبول، أو النفي والاثبات، بقدر ما تكون انعكاسا للبنى السيكو - سوسيولوجية في تفاعلية الذات مع الواقع وتفجير

ذلك في تراكبية الخطاب الذي يحمل وظائفه ووحداته وعوامله القائمة فيه، والمنعكسة في تشاكلاته وتراكماته وخلفياته المتعددة. ولاشك في أن القراءة الدلالية للقصة تقوم على تصور موقع النواة البدئية وفضائها التكويني ثم تعمل على تتبع ظلالها المنتشرة التي تطرحها لتعيد بناءها وفق تصورات القارئ، وكأن التفكيكية ليست في معناها إلا إعادة تركيب لجملة كبيرة عبر أليات التفكير التحويلي أو وفق أسس ومبادئ التأويلية.

لقد اعتمد غريماس في إطار تحليله للخطاب القصصي على الخبر وليس الجملة معتبرا النص برمته جملة - خبر كبيرة حيث تحيل أو تفضي المسندات إلى الأعمال والمسندات إليها إلى العوامل(1) إلا أن بارت لايحصر النص في مجرد الخبر الذي يجعل منه غريماس نقطة ارتكاز ولذلك فهو يدعونا إلى استقراء دلالي أعمق بحيث يقول "ان فهم الحكاية لايكون فقط بمتابعة تسلسل الخبر وإنما أيضا عليه الاعتراف "بطوابق" قائمة فيه واسقاط الترابطات الأفقية "للخيط" القصصي على محور عمودي ضمنيا، ان قراءة (سماع) حكاية لاتكون بالمرور من كلمة إلى أخرى إنما أيضا بالمرور من مستوى إلى آخر"(2) اعتقادا منه أن استخلاص

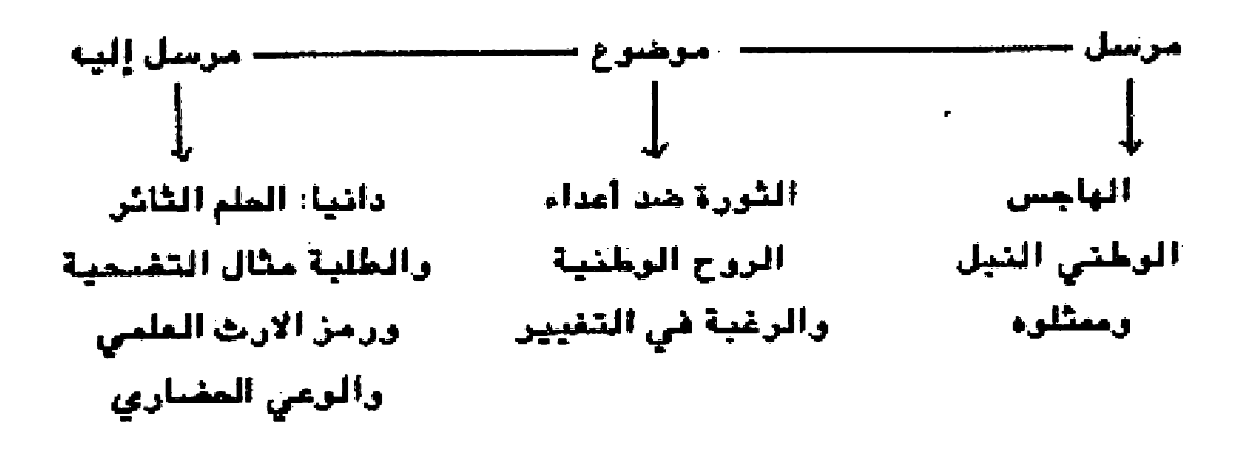
---

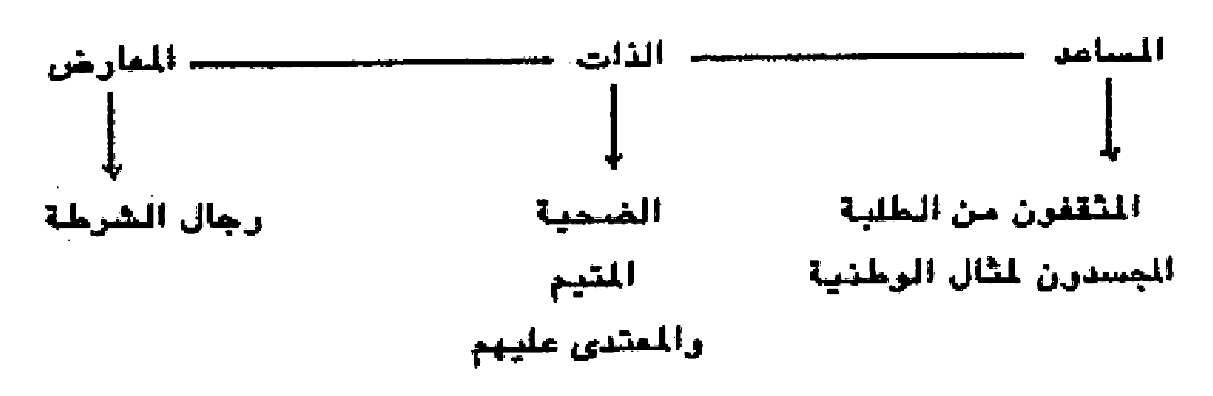
1 - سامي سويدان، اللص والكلاب دراسة سيميائية (الفكر العربي المعاصر) ع 18 / 19، ص 217.

2 - المرجع السابق، نفس الصفحة.

البنية الاستبطانية للمضامين التي يحتويها المعنى، ودلالاته المختزنة لايمكن أن يخضع لتصور احادي، انما افتكاك المعنى واقتناصه يحتاج بالاضافة إلى تتبع التسلسل الخبري - فضاءاته المتشابكة، وعلائقه المتقاطعة وترابطاته المتعالقة عبر مستوياته الأكثر تعقيدا وهذا ما حاولنا تطبيقه على قصة قصيرة بعنوان "دانيا" لصاحبها محمد دحو.

البنية في قصة محمد دحو هي بنية حلم تنتهي إلى انكسار عبر مخاض ثوري عسير تخوضه الخلية المثقفة والواعية "الطلبة الجامعيون" لكنه يصطدم ببعض الايديولوجيات التي تحاول شل حركته، فالعلاقات في هذه البنية تشكلها خلية الممثلين المساعدين والممثلين المعارضين. فبينما يمثل الطلبة المضربون الخلية الأولى تمثل "الشرطة" الخلية الثانية المضادة وطبيعي أن تفرق أو تتمزق احدى الخلايا عبر الصراع المتصاعد في النهاية وهو ما تبينه هذه الرسمة على النحو التالي:

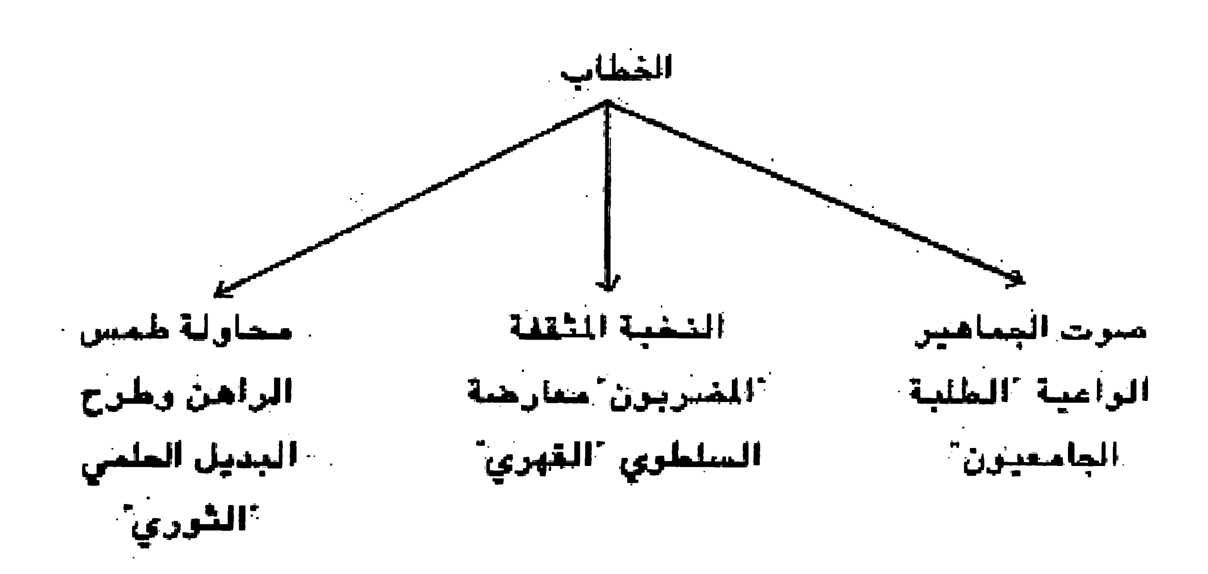




دانيا هي الممثل الوحيد لهذا الحلم الذي سوف يبعث الوطن في اشراقته بعدما دفع ضريبة الدموع والدماء أما مؤشرات الحلم فتتجلى في "رسائل الحب والأطفال"، "القصيدة" التي لم تقرأ والمدينة التي لم تمت، "دانيا" هي معشوقة كل طالب جامعي كما انها حلم كل ثائر مثقف وواع يحمل في شرايينه أمل التغيير والتحول ويمكن التصور بأن "دانيا" هي ترجمان أو نائب متحدث ضمني غائب أو حاضر في حالة كمون، هي أيضا الصمت الذي لم

يرد أن يخرس أو بداية لشق الصمت لكنه افتضح ليصادر منه "الآخر" حلمه المنتظر. فهي إذن مرثية لمناضل ثوري صعب ضد الخيانة والتزمت والتشبث ببريق أمل يبعث الحياة في صورتها المبتغاة. ولذلك ظلت "دانيا" بطلة القصة هي السمة الأساس في تحريك فضاءات النص وشحنه بالمأساوي بوصفها ممثل الذات المستحوذ على الممثلين المساعدين.

يبدو أن "المرسلة" في قصة محمد دحو لاتصلنا في شكل مدونة جاهزة ولذلك أقصينا الجانب الوصفي مع الاهتمام بالجانب التفكيكي لصيرورة الحدث في تراكيبية الخطاب الذي يتشعب إلى أكثر من مدلول واحد:



لعل المعنى المتزحلق في فضاء هذا النص هو الرغبة الملحة في التغيير ومحاولة إعطاء البديل للواقع المعيش، لكن الاصطدام بعلائق اجتماعية وايديولوجية متشابكة وكذلك الاختلال واللاتوازي السائدين في واقع موحل ومقرف كل ذلك أدى إلى صراعات دموية بين مختلف الأطراف والشرائح، وامتد لهيبه حيث كانت بداية التجربة مرحلة مخاض صعبة وصار الهدف في هذا اليم المتلاطم هو استعادة "الجزائر" الرمز البطولي والحضاري الذي كان:

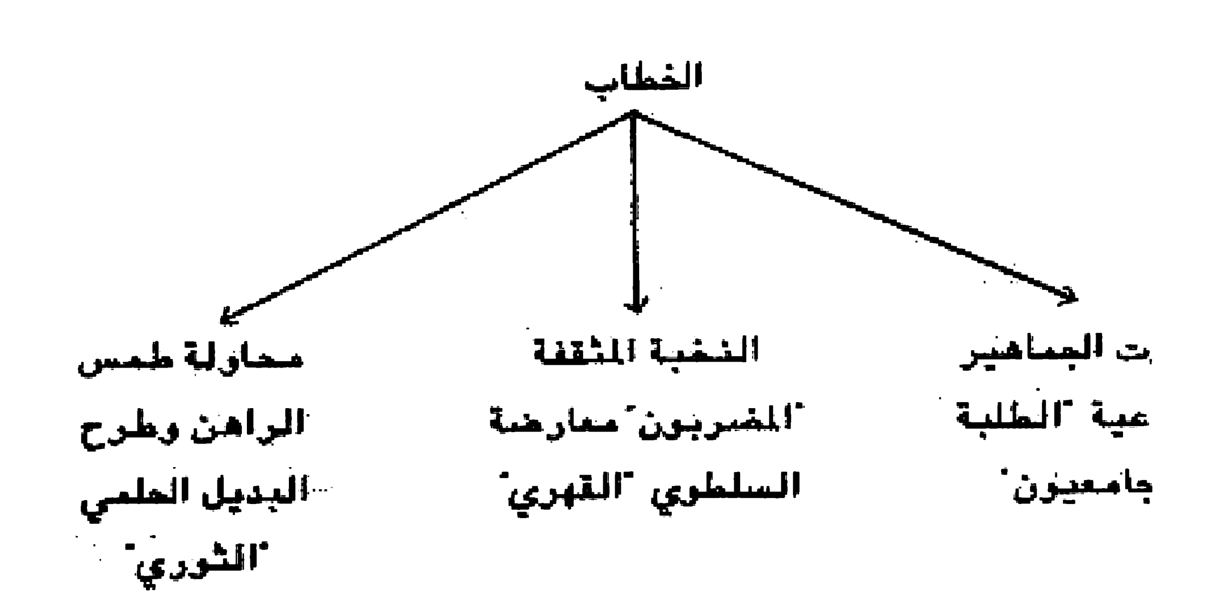
"هذه المدينة دائما في خاطري كالربيع"

وبعث كينونتها الأصيلة، إذ لايمكن أبدا أن يكون هذا الرمز البطولي مجرد تذكار نبكي على اطلاله بقدر ما ينبغي أن يصير واقعا ملموسا نابضا ومزدهرا، وجميلا.

لكن القاص يحاول ايصال تجربة واقعية خاضها المحيط الجامعي رغبة في التغيير، وفك (القالب) وكسر النمطية السائدة واصطدامه بالعرف الايديولوجي الذي يحول القضية إلى مجرد فوضى سلبية أو زوبعة عابرة:

أن يخرس أو بداية لشق الصمت لكنه افتضح ليصادر منه
فر" حلمه المنتظر، فهي إذن مرثية لمناضل ثوري صعب ضد
بانة والتزمت والتشبث ببريق أمل يبعث الحياة في صورتها
تفاءة، ولذلك ظلت "دانيا" بطلة القصة هي السمة الأساس في
يك فضاءات النص وشحنه بالمأساوي بوصفها ممثل الذات
تحوذ على الممثلين المساعدين.

يبدو أن "المرسلة" في قصة محمد نحو لاتصلنا في شكل
نة جاهزة ولذلك أقصينا الجانب الوصفي مع الاهتمام بالجانب
كيكي لصيرورة الحدث في تراكيبية الخطاب الذي يتشعب إلى
من مدلول واحد:

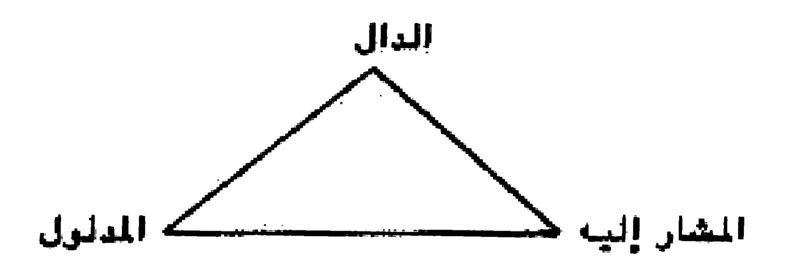


لعل المعنى المتزحلق في فضاء هذا النص هو الرغبة الملحة في التغيير ومحاولة إعطاء البديل للواقع المعيش، لكن الاصطدام بعلائق اجتماعية وايديولوجية متشابكة وكذلك الاختلال واللاتوازي السائدين في واقع موحل ومقرف كل ذلك أدى إلى صراعات دموية بين مختلف الأطراف والشرائح، وامتد لهيبه حيث كانت بداية التجربة مرحلة مخاض صعبة وصار الهدف في هذا اليم المتلاطم هو استعادة "الجزائر" الرمز البطولي والحضاري الذي كان:

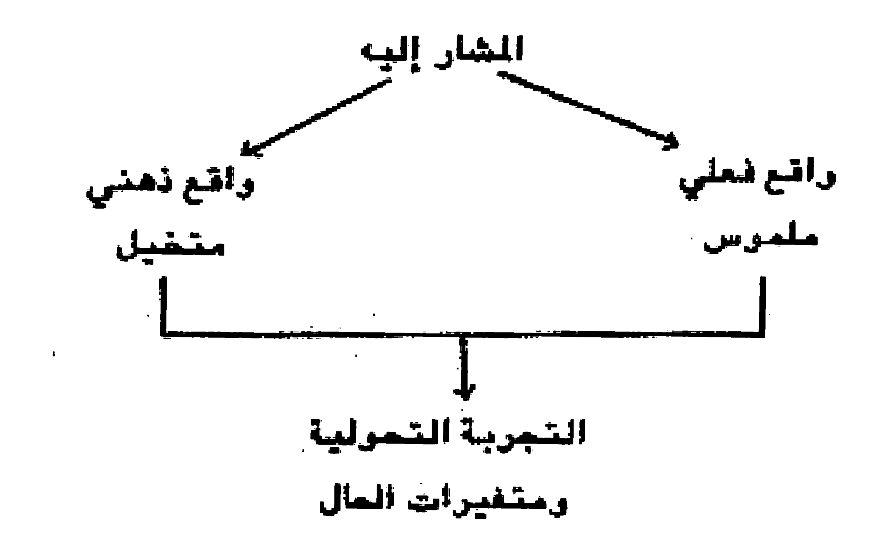
"هذه المدينة دائما في خاطري كالربيع"

وبعث كينونتها الأصيلة، إذ لايمكن أبدا أن يكون هذا الرمز البطولي مجرد تذكار نبكي على اطلاله بقدر ما ينبغي أن يصير واقعا ملموسا نابضا ومزدهرا، وجميلا.

لكن القاص يحاول ايصال تجربة واقعية خاضها المحيط الجامعي رغبة في التغيير، وفك (القالب) وكسر النمطية السائدة واصطدامه بالعرف الايديولوجي الذي يحول القضية إلى مجرد فوضى سلبية أو زوبعة عابرة:



بينما يتمثل الدال في مجموع الكلمات المشكلة لفضاء النص الخارجي، يتجلى المدلول في شكل صورة ذهنية غائبة يمكن استحضارها. أما فيما يخص المشار إليه فهو حركة التحول التي شهدها الوسط الجامعي بوصفه الخلية الحساسة التي تستقطب مختلف الحساسيات ويمكن أن تتخذ هذه الحركة صورتين:



فالحدث واقعي من حيث كونه صورة تجسيدية لموجة الاضرابات التي شهدتها الجامعة الجزائرية، هو أيضا متصور ذهني أو متخيل من حيث كونه رؤيا استشرافية تتشبث ببذور الأمل بغية تحقيق عالم الممكن أي الواقع الأفضل المرغوب فيه.

هناك بعض عناصر الاضطراب التي وظفها القاص لبلبلة الرتابة في سير القصة لعل من أهمها توظيف جيب السروال ولم يقل جيب القميص "من ذا الذي أمكنه التسلل إلى مكان خاص بي جدا؟ من جرأ ومن يجرؤ على ذلك؟ لقد أوصيت زوجتي في نهاية الأسبوع الماضي أن تغسل ذلك السروال" وهذا التوظيف المقصود للسروال كونه يحيط بمنطقة "المرام" بالمفهوم المعتقداتي هو دلالة على تدخل خارجي في شؤون داخلية.


روائع مجلة
الابتسامة
من الكتب
المعالجة
والصفحات الفردية